

Der Regisseur und Theaterleiter

Erich Pabst

Walter Fenn

1960

DER REGISSEUR UND THEATERLEITER

ERICH PABST

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Walter Fenn

aus

Osnabrück

München 1960

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität München

Gutachter: Prof. Dr. Artur Kutscher

Referent: Prof. Dr. Hermann Kunisch

Tag der mündlichen Prüfung: 22. 12. 1960



Meinen Eltern



Digitized by the Internet Archive
in 2026

VORWORT

Diese Arbeit gilt einem jener Theaterleiter und Regisseure, deren Kunst nicht wie die anderer mit den Gesetzen des Überkommenen brach, sondern die in sich das Erbe der mimischen Tradition wußten und in deren Sinne gestalteten. Daß Pabst zudem noch zu einem künstlerischen Phänomen besonderer Art wurde, geschah durch die Tätigkeit als Regisseur und bald auch als Leiter des Harzer Bergtheaters, auf dem er als Nachfolger Ernst Wachlers einen persönlichen Inszenierungs- und Darstellungsstil entwickelte, der in hohem Grade den freilichteigenen Möglichkeiten gerecht wurde. Es ist kein Zufall bei Pabst, daß er auch späterhin (Augsburg, Osnabrück) neben der Tätigkeit am Stadttheater die Möglichkeit zu Freilichtspielen suchte und fand.

Die Arbeit wird sich im wesentlichen aufbauen aus einzelnen Darstellungen ausgewählter Inszenierungen. Ich hoffe, daß dieses Mosaik dennoch eine geschlossene Form erhält und die Gestalt des Künstlers deutlich umreißt.

Mir standen bei meiner Arbeit Pabsts sämtliche Regiebücher zur Verfügung, die ich durchgesehen und zum großen Teil auch eingehender durchgearbeitet habe. Schon beim Lesen dieser Regiebücher wird einem das Wesen des Künstlers Pabst in hohem Maße klar; sie enthalten eine Fülle kleiner Skizzen und Eintragungen, beachtenswert in Wahl und Präzision des Ausdrucks. Neben diesem aus der Einsicht in die Regiebücher gewonnenen eigenen Urteil bin ich bei der Besprechung weitgehend auf die Urteile und Kritiken der Presse angewiesen. Daß neben den Freilichtspielen am Harzer Bergtheater ein Schwergewicht der Arbeit auf Inszenierungen der Spätzeit in Osnabrück fällt, ergibt sich aus der Tatsache, daß diese Aufführungen mir selbst, zu einem großen Teil aus Premieren, bekannt sind.

Zu großem Dank verpflichtet bin ich Frau Felicitas Barg, Meersburg, die, früher selbst Schauspielerin und langjährige Lebensgefährtin Pabsts, aus eigenem tiefen Verstehen heraus in langen Unterhaltungen vor mir das Bild des Künstlers deutlicher erstehen ließ. Ebenso dankbar verbunden fühle ich mich Frau Dr. med. Hanni Pabst, Münster, wegen freundlicher Überlassung der notwendigen Bücher und der vorhandenen Presse. Mein besonderer Dank

aber gilt meinem Lehrer, Herrn Professor Kutscher, für bedeutsame Anregungen.

Möge diese Arbeit Wesen, künstlerische Gestalt und Verdienst Erich Pabsts verdeutlichen und mit ihm einen Teil dessen erhellen, was Theater in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts war.

W.F.

EINFÜHRUNG

Diese Einführung soll einen kurzen Überblick über Schaffensstationen und künstlerische Eigenart Erich Pabsts geben.

Erich Pabst stammte aus einem alten bergischen Geschlecht, er wurde am 23. November 1890 in Elberfeld geboren, stammte also aus einer Landschaft, deren Menschen nur zu oft musische Anlage mit merkantilem Geist verbinden. Er war nicht der einzige Theaterleiter, der aus jener Landschaft kommt.

Wie viele Wuppertaler Fabrikantensöhne ist auch er in die Welt hinausgegangen, um zunächst etwas ganz Unpraktisches zu unternehmen. An den Universitäten München, Berlin und Kiel studierte er Philosophie, Literatur-, Kunst- und Theaterwissenschaft. Aber mit dieser schöngestigen, mehr musischen Beschäftigung erwarb er sich doch nur das geistige Rüstzeug für seine spätere praktische Theatertätigkeit. Als Erich Pabst 1916 aus dem Heeresdienst entlassen wurde, begannen seine theatralischen Lehr- und Wanderjahre als Dramaturg, Schauspieler und Spielleiter in Breslau, Bremen und Hamburg. Ab 1920 war er in der Reichshauptstadt, die damals die unvergleichliche Theatermetropole war, am Deutschen Theater Max Reinhardts, dessen szenische Kunst gerade im Zenit stand. Hier wirkte er als Schauspieler und Spielleiter, er war Mitglied in Reinhardts Direktionsstab und zugleich Lehrer an der Schauspielschule des Deutschen Theaters.

Nachdem sich Erich Pabst an Reinhardts Bühnen als Schauspieler und Regisseur und vor allem auch als Förderer und Lehrer der Jugend, die ihm immer am Herzen lag, einen geachteten Namen erworben hatte, übernahm er 1926 die Leitung des ältesten und bedeutendsten Freilichttheaters Deutschlands, des Harzer Bergtheaters zu Thale, die er bis 1932 innehatte.

Aus dieser Schritt war kein Zufall, obgleich das Freilichttheater damals stark in Mode gekommen war und allerorts nach dem Thaler Vorbild Freilichttheater entstanden; sein Entschluß entsprang einer inneren Notwendigkeit, die seiner geraden und konsequenten künstlerischen Haltung entsprach. Während in Berlin einerseits das expressionistische Theater seine entfesselten Szenarien zu übersteigern begann und andererseits der große Magier Reinhardt sein impressionistisch-romanisierendes Guckkastentheater mit großem Aufwand ad absurdum führte, sammelte Pabst in Thale eine Schar

junger gleichgesinnter Kräfte um sich, die wie er vom guten Geist zur reinen Sache beseelt waren, und mit ihnen schuf er in beispielhafter Gemeinschaft, abseits vom Effekt- und Geschäftstheaterbetriebe Berlins, die ersten mustergültigen Freilichtaufführungen Deutschlands mit Berufsschauspielern. Hier war das Theater wieder auf die wesentlichen Grundelemente zurückgeführt, auf den Schauspieler und die Dichtung. Dieser künstlerischen Einsicht und Haltung ist der Regisseur Pabst im wesentlichen bis zuletzt treu geblieben. Er hat sich stets als Diener der Dichtung empfunden.

Die Verdienste Erich Pabst um das deutsche Freilichttheater werden nicht nur in der Festschrift, die vor einigen Jahren aus Anlaß des 50-jährigen Bestehens des Harzer Bergtheaters herausgekommen ist, eingehend und mit allem Nachdruck gewürdigt, sie sind seit langem schon als Tatsache in die offizielle Theatergeschichte eingegangen. Ernst Leopold Stahl, einer der gründlichsten Kenner deutscher Theaterereignisse aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, erkennt die Verdienste Erich Pabst um das deutsche Freilichttheater in seinem Standardwerk "Shakespeare und das deutsche Theater" ebenso an wie Artur Kutscher in seinem "Grundriß der Theaterwissenschaft". Erich Pabst bleibt, theatergeschichtlich gesehen, der eigentliche Begründer des künstlerischen Freilichtspiels. Seine Arbeit war wegweisend im Stil der Darstellung und in der freilichteigenen Spielplangestaltung.

Seit seiner Tätigkeit am Harzer Bergtheater, der Grünen Bühne, wie man sie nannte, wuchs ihm jene Gemeinde schauspielerischer Persönlichkeiten zu, die sich immer zu ihm bekannte, eine Reihe großer darstellerischer Talente, die er entdeckt und gefördert hat, und die nicht ohne Einfluß auf die Prägung des deutschen Theaters geblieben sind.

Neben seiner Tätigkeit in Thale übernahm Pabst 1929 die Intendanz des Stadttheaters Osnabrück. Wesentliche Kräfte, die jahrelang seiner Thaler Spielgemeinschaft angehörten, konnte er dem Stadttheater zuführen, wie er andererseits während der spielfreien Osnabrücker Sommermonate seine Osnabrücker Kräfte in Thale einsetzen konnte. So schuf er damals in Osnabrück ein geschlossenes und gesichertes Ensemble, das auch einem größeren Theater alle Ehre gemacht haben würde.

1931 wurde Erich Pabst zum Intendanten der städtischen Bühnen in Augsburg berufen, deren künstlerischer und geschäftlicher Leiter er bis 1936 blieb. Neben dem vielseitigen Theaterbetrieb in Oper, Schauspiel und

Operette hatte er auch in Augsburg Gelegenheit, Freilichtspiele zu pflegen und seine Erfahrungen den Festspielen auf der Freilichtbühne am Roten Tor zugute kommen zu lassen, die damals das wesentlichste Freilichttheater Süddeutschlands geworden sind.

1936 ging Pabst wieder als Regisseur und Theaterleiter nach Berlin zurück. Er leitete zunächst mit Hanns Horak zusammen das Theater am Schiffbauerdamm und dazu noch das Lustspielhaus in der Friedrichstraße in eigener Regie. Neben seinen in Berlin längst anerkannten künstlerischen Qualitäten konnte er jetzt auch als geschäftlicher Leiter dieser beiden reinen Privattheater seine wirtschaftlichen Kenntnisse und seine organisatorischen Fähigkeiten in hohem Maße unter Beweis stellen. Er hat die Berliner Unternehmen wirtschaftlich und künstlerisch geschickt über alle Fährnisse geleitet und dabei Erfahrungen gesammelt, die dann auch den später von ihm geleiteten Theatern zugute kamen.

Wenn Pabst dennoch nach zwei Spielzeiten Berlin abermals verließ, um wieder in die sogenannte Provinz zu gehen, so entsprach diese Entscheidung wiederum seiner konsequenten Haltung und seiner einmal gewonnenen künstlerischen Überzeugung. Er kehrte dem nivellierenden Berliner Theaterleben, das, mit wenigen gut subventionierten Ausnahmen, Geschäftsbetrieb mit Ensuitespielplänen und unkünstlerischem Startheater gewesen ist, den Rücken, um draußen wieder ein Ensembletheater zu führen. So übernahm er 1938 die Intendanz der Städtischen Bühnen in Münster, die er bis zur allgemeinen Schließung der Theater erfolgreich geleitet hat. Im Juli 1945 löste er den noch bestehenden Vertrag mit der Stadt Münster, um sich nach schweren Kriegsjahren persönlichen, wissenschaftlichen und schriftstellerischen Aufgaben widmen zu können. Durch gelegentliche Gastinszenierungen und durch viele Vortragsabende blieb er auch weiterhin in praktischem Einsatz und behielt Kontakt mit Theater und Publikum. Bei seinen Vortragsabenden ging es ihm vor allem darum, dem jahrelang mißbrauchten und zerredeten Wort wieder Geltung zu verschaffen, und so pflegte er die Kunst des Erzählens, indem er von Ort zu Ort zog, wie einst in früheren Zeiten die Rhapsoden, als die Kunst des Lesens noch nicht jedermanns Sache war. Er erzählte Prosawerke von Rilke und Storm, von Goethe und Hölderlin auswendig oder par coeur, wie die Franzosen in diesem Falle treffender und schöner sagen würden. Überall, in seiner bergischen Heimat und im Münsterland, in Essen und in Hamburg, vor Einheimischen und Evakuierten, hat er in jenen Trümmertagen, als man wieder aufzuleben begann, eine dankbare Gemeinde gefunden.

Im April 1950 wurde er zum zweitenmal mit der Intendanz des Osnabrücker Theaters betraut. Was er hier bis zu seinem Tode im Jahre 1955 neben allen künstlerischen Erfolgen wirtschaftlich und organisatorisch geleistet hat, verdient in höchstem Grade anerkannt zu werden. Diese Anerkennung wurde ihm auch anlässlich seines 25-jährigen Intendantenjubiläums im Jahre 1954 dankbar zum Ausdruck gebracht.

Zwei Männer hat Erich Pabst immer als seine Lehrmeister empfunden: Erich Ziegel in Hamburg und Max Reinhardt in Berlin. Die stärkste und bleibendste Prägung hat er wohl von Reinhardt empfangen.

Aus der Hamburger Zeit hat sich ein Bild des jungen Schauspielers Pabst erhalten, wie es aus genauer Kenntnis von Mensch und Künstler Hans Meißner, zuletzt Generalintendant der Stadtischen Bühnen Augsburg, zeichnet. In diesem Bilde finden sich schon alle die Züge angelegt, die später den reifen Künstler und Regisseur auszeichnen und charakterisieren.

"Vor vier Jahren begann Erich Pabst seine Bühnenlaufbahn als jugendlicher Komiker und jugendlicher Bonvivant in Breslau. Nach zwei Jahren wurde er an das Deutsche Theater in Bremen als erster Heldendarsteller verpflichtet und spielte im vierten Jahr seiner schauspielerischen Tätigkeit an den Hamburger Kammerspielen Charakterrollen! Vom Mopsus im "Wintermärchen" über den Pfarrer von Kirchfeld zum Casti-Piani. Und man darf überzeugt sein, daß er in den so verschiedenen Rollengebieten immer Hervorragendes leistete. Man ahnt anorme Vielseitigkeit, die in Hamburg in der Darstellung kontrastierender Menschen, wie der vierte Matrose in der "Seeschlacht" und der Fargas im "Motor", der Snob und der Herrenmensch in "Paria", sich erwies. Diese Wandlungsfähigkeit, das Hineinschlüpfen in eine Figur des Dichters, das Nachschaffen von sich aus, stets im Sinne der Dichtung, die Mischung aus Persönlichkeit und dem darzustellenden Menschen, das scheint mir neben der vollendeten Sprechtechnik das Markanteste seiner Begabung zu sein. Seine Wahrhaftigkeit jedem Kunstwerk gegenüber bedingt, daß er als Darsteller nie die Intentionen des Dichters durchbricht und ein naheliegendes Hervorkehren seiner Person nie versucht. Die vornehmste Pflicht des Schauspielers, Vermittler der Dichtung zu sein und nicht sein Spiel zum Selbstzweck zu erheben, ist ihm bewußt. Was wenigen gelingt und Höchstes ist, was ein Schauspieler erreichen kann, Spiel und Theater vergessen zu machen, das gelingt Pabst. Seine natürliche Fähigkeit, in ein Drama

sich ganz einzufühlen, schafft lebendige Gestalten wie den Knut in "Mit dem Feuer spielen", den er in Sarkasmus und Spott förmlich ertränkt, oder den in Maske, Spiel und Wort dämonischen Fargas in "Motor", den Pabst von leiser Hinterlist und Gemeinheit bis zum wilden Ausrasen mit der Wucht einer Naturgewalt enorm erstehen ließ. Großes Erlebnis wurde Pabst in "Paria", größer noch in "Seeschlacht". Hier der Geistesaristokrat, der sein Gewissen zum Richter seiner Handlungen macht, und dessen angeborene Offenheit und Ehrlichkeit einen Paria verachten muß. Pabst ist da straffe Selbstzucht, Herrenmensch und Größe, der jede kleinliche und gemeine Handlung schonungslos entlarvt und vor Ekel über diesen Menschen sich unsauber fühlt. Auch mit dem Hjalmar Ekdal gab Pabst eine Gestalt, die die Absichten des Dichters restlos erschöpfte Viel wichtiger als der Schauspieler ist der Pabst als Mensch, denn ein Mensch ist immer wertvoller als der berühmteste Mime, der nur Schauspieler ist. Pabst ist einer der wenigen Menschen, die noch Erlebnismöglichkeiten haben, er kann sich noch für eine Idee mit seiner ganzen Persönlichkeit einsetzen, mit seinem ungetümmten natürlichen Temperament. Und vor allem, er ist ein Mensch mit Gewissen und einer maßlosen Ehrlichkeit." 1)

Im gleichen Aufsatz schreibt Meißner, daß Pabst als Schauspieler nur im Kammerspiel sein Bestes und Äußerstes zu geben vermöchte. Das läßt auch wiederum auf starke Intensität des Spieles schließen.

Umso erstaunlicher muß es scheinen, wenn ein Darsteller von solch starker mimischer Anlage und Begabung früh den Schauspielerberuf aufgibt, um sich fortan nur noch der Regie zu widmen und sich nur noch selten zur Darstellung einer Rolle bereitzufinden. Am 21. September 1922 schreibt er in einem Briefe an seine Gattin Felicitas Pabst: "Schluß! Mit dem Berufe bin ich fertig." Dieser Entschluß entsprang der Einsicht und Überzeugung, daß eine geistige und starke Persönlichkeit sich niemals ganz in die formende Hand eines anderen geben könne und er selbst sein bestes Können nur in der Regie zu geben vermöchte.

Pabsts erste selbständige Inszenierung war 1920 Wedekinds "Simson" im Stadttheater Hamburg-Altona, zu dem er von den Hamburger Kammer-spielen gegangen war. Die erste Berliner Inszenierung war 1922 "Das Krokodil". Es folgten 1923/24 Faucheries "Sprechender Affe" mit Albert Bassermann und Grete Mosheim, Birabeaus "Zurück zur Schule" mit Erika Meingast, Ernst Gülstorff und Hans Brausewetter, Hermann Bahrs "Kinder"

1) Hamburger Theaterzeitung, November 1919.

mit Grete Mosheim, Hans Brausewetter und Werner Kampers. 1924/25 folgten Ibsens "Nora" mit Else Graetz als Nora, Ernst Deutsch als Krogstadt und ihm selbst in der Rolle des Rechtsanwaltes Torvald Helmer, Dostojewskijs "Onkelchens Traum" mit Ernst Gülstorff und Gertrud Eysoldt, "Kleine Mama" mit Erwin Eckersberg, und schließlich seine erste Shakespeare-Inszenierung "Viel Lärm um nichts" mit Käthe Dorsch und Werner Krauß.

In den Sommermonaten 1925 nahm Pabst an den Inszenierungen für die Lienhard-Festspiele am Harzer Bergtheater in Thale teil. Dies war die erste Begegnung mit jener Bühne, die auf ihn und auf die er einen so großen gestaltenden Einfluß gewinnen sollte.

Pabst Schüler Axel von Ambesser schreibt in seinem Glückwunschbrief zu Pabst 25-jährigem Intendanten-Jubiläum, in dem er ihn als einen der wichtigsten "Gärtner und Pflanzenzieher des deutschen Theaters" anspricht: "Unsere Aufführungen waren immer gute Mistbeetkultur". Hinter diesen scherzhaften Worten steckt ein tieferer Sinn: Pabsts Inszenierungen wuchsen immer aus dem Humus des vitalen Mimus, wie stark auch ihre geistige Ausdruckskraft sein mochte, sie waren nie geistreichelnde Spielerei und standen niemals in der eiskalten Sphäre des konstruierenden Intellekts. Jedoch an einzelnen Inszenierungen werde ich die Gefahr aufzeigen können, der Pabst bei manchen Stücken von hier aus ausgesetzt war, nämlich bei bestimmten Komödien ins Burleske abzugleiten oder es doch zum mindesten zu berühren.

Pabsts gesamtes Schaffen kreiste immer um den einen Pol - Shakespeare. Neben Max Reinhardt und dem einstigen Bochumer Intendanten Saladin Schmitt, dem letzten Präsidenten der 1864 in Weimar gegründeten Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, der nahezu das gesamte Werk des Dichters auf die Bochumer Bühne brachte, darunter zum erstenmal in der Theatergeschichte in geschlossenen Zyklen die zehn Königsdramen und die vier Römerdramen, neben diesen beiden Regisseuren dürfte es außer Pabst in Deutschland wenige geben und gegeben haben, die ein so intensives Verhältnis zu Shakespeare hatten. Harry Buckwitz, Generalintendant der Städtischen Bühnen Frankfurt, schreibt in einem Brief, der zugleich ein Licht auf den geachteten Ruf Pabsts als Schauspiellehrer wirft: "Meine Bewunderung gilt aber nicht etwa der imponierenden Zahl von Jahren, die Du im Kugelregen der Meinungen standgehalten hast, sondern der unveränderten Gültigkeit Deiner Leistung als Regisseur und Erzieher des schauspielerischen Nachwuchses. Ich, der ich meine ersten Erfolge unter Deiner klugen und

enthusiasmierenden Leitung erleben durfte, habe bis heute keinen Regisseur kennen gelernt, der Shakespeare kongenialer inszenieren könnte als Du, und habe keinen jungen Schauspieler entdeckt, der es nicht als Glücksfall bezeichnet hätte, von Dir in die hohe Schule der Schauspielkunst eingewiesen worden zu sein." 1)

Dieses Urteil über Pabst als einen bedeutenden Schauspielpädagogen wird gestützt - neben sehr vielen ähnlichen - durch die Worte Lothar Muthels: "Erich Pabst ist ein souveräner Intendant, er hat es nun seit langem bewiesen. Er ist ein zutiefst musischer und zugleich sehr kuliger Mensch, von außerordentlicher Einfühlungsgabe und zugleich besonderer analytischer Intelligenz. Ein Pädagoge höchsten Ranges! Als solcher ein bedeutender Regisseur. Wer das Glück hat oder hatte, unter seiner Führung als Schauspieler zu arbeiten, weiß das. Ich hatte dieses Glück, daher weiß ich es. Keine Probe ging zu Ende, ohne daß ich sie mit bedeutenden und entscheidenden Anregungen beglückt verließ, wieder etwas gelernt hatte und so wieder stets für meine künstlerische Entwicklung beschenkt und bereichert wurde". 2) Zu Pabsts Schülern zählen ferner Schauspieler wie Axel von Ambesser, Otto Eduard Hasse, Alice Treff, Renate Müller und Eduard Marks - um nur einige von vielen zu nennen. Auch über die Schulungszeit und die Zeit der jeweiligen Zusammenarbeit hinaus hielt Pabst mit ihnen ein freundschaftliches Verhältnis aufrecht. Aus Pabsts Berliner Zeit rührte auch eine tiefe und bis zu dessen frühen Tode reichende Freundschaft mit dem genialen Bühnenbildner Traugott Müller.

Wenn nun seine besondere Liebe Shakespeare galt und dieser den Zentralpunkt seines szenischen Schaffens bildete, so hatte Pabst dennoch nicht seine ganze Kunst auf diesen einen Dichter ausgerichtet. Zu der in jeder Beziehung universalen Größe Goethes erfüllte ihn - das geht aus vielen Tagebuchaufzeichnungen hervor - eine tiefe Bewunderung und die stets gebliebene geheime Sehnsucht, dieser vornehmen Ruhe und idealischen Geistigkeit als Künstler zu entsprechen. Pabst sah in ihm, der Schule seiner Zeit entsprechend vielleicht zu sehr, den großen Olympier, den klarblickenden Geist, der ihm als Künstler und Mensch immer Vorbild blieb. Vor Schillers Werken empfand er sein gesamtes Schaffen hindurch eine achtungsvolle Scheu, eine geheime leise Furcht, es "vielleicht nicht zu schaffen", und wenn er ein Schillersches Werk zu inszenieren unter-

1) Brief vom 27. Oktober 1954.

2) Undatierter Brief.

nahm, gelang es meistens doch. Eine solche geheime Scheu vor einem bestimmten großen Dichter hat man bei den größten Künstlern gefunden, und es war meistens viel weniger die Tatsache und das Bewußtsein, diesem Dichter und seinem Werk nicht gewachsen zu sein, als der Mangel eines freudigen Bewußtseins der Kongenialität.

Nicht zu häufig finden sich Inszenierungen der Werke desjenigen unter den deutschen Dichtern, der vielleicht nicht der universalste Geist, dafür aber - neben Schiller - die intensivste und stärkste dramatische Begabung war, der Dramen Heinrich von Kleists. Außer in seinem "Amphitryon" fand Pabst erst in seinem über das Rein-Tragische hinausgewachsenen Spätwerk das rechte Verhältnis zu ihm. Eine Inszenierung des "Prinzen von Hornburg" wird eingehend zu erwähnen sein. Unter den Franzosen hegte Pabst eine besondere Liebe zu Molière, dessen Werke, der Commedia dell'arte entsprungen, über diese hinauswuchsen und von starker geistiger Kraft sind, wie auch infolge ihres rein mimischen Ursprungs große Möglichkeiten für komödiantische Talente bieten. Daß Pabst bei ihnen die Gefahr nicht immer ganz umging, sich restlos und bis ans Burleske streifend sich auszuspielen zu lassen, wird noch zu zeigen sein.

So war Pabsts Spielplan überhaupt in keiner Weise einseitig, er reichte von Calderon, den er sehr liebte, bis Hauptmann, von Goethe bis zum altjapanischen Heldenspiel.

Wenn ich jetzt dazu übergehe, die Eigenart dieses Regisseurs durch die Besprechung einer ganzen Reihe von Inszenierungen aufzuzeigen, so geschieht dies in chronologischer Form. Der erste Teil umfaßt die Inszenierungen am Harzer Naturtheater, der zweite die Innenraum-Inszenierungen an den Stadttheatern Augsburg, Münster und Osnabrück. Es erschien mir bei der Besprechung der Inszenierungen unumgänglich, von näheren Hinweisen auf das Stück auszugehen, um dann zu zeigen, wie Pabst organisch aus dem Geist der Dichtung heraus seine Inszenierung entwickelt.

Erster Teil

NATURTHEATER-INSZENIERUNGEN AUF DEM HARZER BERGTHEATER

1903 wurde in unmittelbarer Nähe des Hexentanzplatzes bei Thale von Ernst Wachler das Harzer Bergtheater errichtet. Mit dem Blick gegen Quedlinburg, Halberstadt und das fern verdämmernde Magdeburg wurden 21 Felsstufen zu 1400 Sitzplätzen ausgesprengt und gegen das Freie hin ein Spielplatz aufgeschüttet. Fast wie aus Wagners "mystischem Abgrund" klangen die Worte und Weisen von unten herauf. Die reinste Luft hielt Spieler und Zuschauer frisch. Man hörte die leiseste Tonfarbe. Geschöpf und Schöpfung, Natur und Kunst, Volk und Landschaft, Leben und Spiel waren hier wieder eins geworden. Dem Harzer Bergtheater winkte von ferne die Freilichtbühne der Griechen, die uralten Volksbühnen Oberdeutschlands, Klopstocks nationales Harztheater, Herder, dem die naturhafte Ganzheit von Mensch und Erde, Sitte und Jahreslauf, Kunst und Gesellschaft am Herzen lagen. So verschmolz zu Thale der Nationaltheater-Gedanke mit dem noch älteren der Freilichtbühne, leistete dem Fremdentheater der Großstädte Widerpart, ging den Bayreuther Weg auf Mythos und Volksdienst und den Meininger Weg auf stiltreue Wirklichkeit bis zu Ende, entschlossen zu einer stammeskünstlerischen Landschaftsbühne, deren Stoff Mythos, Brauch und Gaugeschichte sein sollten, deren Kunstmittel schlichte Zurüstung, Chor und Reigen. Gespielt wurde jeden Sommer und alles, was sich szenisch fügte: Sophokles, Shakespeare, Sachs; der klassische Grundbestand, nach der einen Seite Klopstock, nach der anderen Mozart eingeschlossen; von Hauptmann "Die versunkene Glocke", von Ibsen die "Nordische Heerfahrt". Nordischen Mythos, Schelmenstück und Jahresfestspiel besorgten Wachler und Lienhard.

Zur Einführung sei erst einmal über das Freilichttheater allgemein gesprochen. Ich stütze mich dabei in erster Linie auf die Darlegungen Artur Kutschers in seinem Grundriß der Theaterwissenschaft.

Es haben sich im Zuge der einstigen Freilichtbühnenbewegung die mannigfaltigsten Formen ergeben, die bestimmt werden durch Ort und Anlage des Spielplatzes. Von den Riesenplätzen der Thingspiele über die Marktplätze, Burg- und Schloßhöfe, die Wälle der Stadtmauern, bis zu den idyllischen Rainen, Mulden und Lichtungen der Wälder wurden alle Möglichkeiten erfaßt, wobei als Charakteristikum hervorgehoben werden mag, daß das Freilichttheater des Rokoko mit den durch beschnittene Hecken abgesteckten Parkplätzen so gut wie ganz verschwunden ist. Stellt man sich die Verschiedenartigkeit der gesuchten und gefundenen Spielgelegenheiten vor, so wird man ohne weiteres erkennen, daß die künstlerischen Ausdrucksformen untereinander so verschieden sein müssen, wie etwa jede einzelne von der Guckkastenbühne. Es ist, präzise gesprochen, nicht richtig, allen diesen Spielen im Freien einen gemeinsamen Sammelbegriff, wie etwa den des "Freilichttheaters" zu geben. Viele dieser Bühnenspielen gar nicht im Freilicht, das heißt im Licht des Tages und der Sonne, sondern sie sind angewiesen eigentlich auf die Lichtlosigkeit, auf die Nacht, die ihnen den neutralen Hintergrund für die Wirkung des künstlichen Lichtes verschafft. Das Spiel auf dem Anger im Ausschnitt der gewachsenen Natur wird sich in anderen Gesetzen bewegen müssen als das vor der künstlichen, durch Menschenhand geschaffenen Architektur der Bollwerke, Marktplätze und Schloßhöfe. Das Naturtheater ist eingestellt auf dem Prospekt der Natur, das Architekturtheater ist eingestellt auf die feste Fassade, die die Natur einschränkt und oft sogar ausschließt. Man bedenke, wie verschieden diese beiden Typen, das Natur- und das Architekturtheater in der Wahl ihrer dekorativen Mittel sein müssen. In dem von Pabst geleiteten Naturtheater, das auf hohem Berge liegt, mit dem beschriebenen gewaltigen Naturprospekt, jender weithin reichenden fruchtbaren Ebene deutscher Landschaft, wurde aus begründbarer Erkenntnis jede Dekoration vermieden.

Eines jedoch ist allen Gattungen der Spiele im Freien gemeinsam. Es ist das für die Zuschauerschaft gegebene Raumgefühl, das ein anderes ist als das des Innenraums. Wie und wo auch immer der Spielplatz gelegen ist, ob bei Tage oder in der Dunkelheit gespielt wird, ob der Blick vom Zuschauerraum aus begrenzt wird oder in die Weite schweifen kann, stets ist nach oben der Himmel freigegeben, und das gibt dem Zuschauer ein Raumgefühl, das man mit monumental bezeichnen muß. Es ist dabei nicht von Wichtigkeit, ob dieses Gefühl bewußt oder unbewußt vorhanden ist. Dieses monumentale Raumgefühl gibt der Erwartung für das, was ge-

boten wird, die Richtung. Es kann zu einer Absolutheit erhöht werden, wenn gar die ganze Raumanlage, Bühne und Zuschauerraum, die bei dem Innentheater nicht gewohnten gesteigerten Größenverhältnisse aufweisen. Das ist wohl bei den allermeisten Theatern im Freien der Fall.

In ähnlicher Form äußert sich Kutscher über Freilicht- und Naturtheater: "Jedes Naturtheater ist ein Freilichttheater, aber nur ganz wenige Freilichttheater sind Naturtheater, die meisten sind sogar das Gegenteil. Die Griechen und Römer, Shakespeare und die Japaner hatten eine ausgesprochene und architektonisch charakterisierte Stilbühne, bei welcher die Natur als solche ausgeschlossen war".¹⁾

So fällt auch für Kutscher das Harzer Bergtheater unter die besondere Gruppe der Naturtheater. Das Naturtheater wird dadurch geprägt, daß es nicht nur unter freiem Himmel spielt, sondern die Natur als charakterisierendes und stilbildendes Element in sein Spiel einbezieht. Diese Bedingung wurde am Harzer Bergtheater in hohem Maße erfüllt. Es ergeben sich somit für das Naturtheater zwei grundsätzliche Bedingungen, ohne die es keinen stilistischen Eigenwert besitzt. Erstens bedarf es einer auf das Spezifische des Naturtheaters abgestimmten Inszenierungskunst und Spielweise und zweitens eines auf diese Gegebenheiten eingestellten Spielplans. Hierüber schreibt Kutscher: "Der Spielort bedingt die Spielweise. Unter den Faktoren schauspielerischen Ausdrucks verliert in der Natur das Wort an Bedeutung und gewinnt die Gebärde. Auf möglichst naturgemäßes Auftreten kommt es an, wie das ja schon naheliegt durch die Unmittelbarkeit und Bewegungsfreiheit der Szene. Virtuosität, Routine, Raffinement, Kulissenreißerei sind hier nicht am Platze, aber auch nicht kammerspielhafte Feinheit und Innerlichkeit. Der Schauspieler ist gezwungen zu Natürlichkeit des Tons und Eindringlichkeit der Bewegung, wobei der Bereich des Formalen von der Einfachheit bis zur Groteske - die an rechter Stelle sogar sehr angebracht ist - und der Bereich des Seelischen von der Schlichtheit bis zur Pathetik geht und wie beim Freilichtspiel nur im Psychologischen und Intimen seine Grenzen hat. Das Naturtheater setzt eine besondere Veranlagung und Anpassungsfähigkeit voraus. Man hat große Schauspieler gesehen, die im Freilicht noch größer wurden, deren Kunst an der Natur wuchs, viel mehr dagegen, die hier ganz versagten, während mittlere Darsteller künstlerisch überraschten. Die meisten aber vermögen ohne Unterstützung durch die Mittel des geschlossenen Theaters, ganz auf sich selbst gestellt,

1) A. Kutscher, Grundriß der Theaterwissenschaft, Seite 270.

diesen Aufgaben nicht zu genügen. Den wenigsten gelingt es, ein "Spiel" zu geben und siegreich zu erhalten in den umgebenden Wirklichkeiten. Rudolf Lorenz sowie Ernst Wachlers Nachfolger Erich Pabst bemühten sich zuerst um Eigenart des mimischen Spiels auf dem Naturtheater." ¹⁾

Eine besonders eingehende Erörterung widmet Kutscher dem Spielplan der Naturbühne: "Das Repertoire des Naturtheaters bestimmt sich nicht in erster Linie nach dramatischen Gesichtspunkten, sondern nach lokalen, nach der Bühne; man fragt zuerst nach der Bühne, dann nach dem Regisseur, dann nach dem Schauspieler und zuletzt nach dem Drama. Es ist bereits angedeutet, daß jedes dieser Theater seinen besonderen Charakter hat, und diesem kann natürlich nur ein besonderer Schauspieler entsprechen. Für alle Naturbühnen aber gilt die Frage, inwieweit ein Stück Nötigungen zur Naturszenerie enthält und durch sie eine stärkere äußere oder innere, jedenfalls aber andere reizvolle Wirkung bekommt; denn eine bloße Übertragung von Stücken, die für geschlossenes Theater gedacht sind, kann unmöglich Kunst sein." ²⁾ Innenraumtheater grundsätzlich unterscheidend vom Naturtheater und beides charakterisierend, stellt Kutscher abschließend fest: "Beide sind grundverschiedene Stilformen. Sie machen einander nicht überflüssig, im Gegenteil, sie ergänzen einander. Das Naturtheater ist nur eine besondere und erst in seinen Grenzen erfreuliche Spielart des Theaters." ³⁾ Über das Historische und die Entstehung des Freilichttheaters geben vorzügliche Auskunft die Arbeiten Rudolf Meyers ⁴⁾ und Edmund Stadlers ⁵⁾.

1925 fanden in Thale die Lienhardfestspiele statt. Sie waren eine Huldigung an den Dichter, dessen künstlerische und literaturgeschichtliche Haltung lange Zeit auf das Harzer Bergtheater einen prägenden Einfluß gehabt hatte. Sie fanden statt im letzten Sommer, in dem Ernst Wachler die künstlerische Oberleitung des Bergtheaters hatte.

1) Kutscher, Grundriß, S. 288

2) Kutscher, Grundriß, S. 290

3) Kutscher, Grundriß, S. 294

4) Das Hecken- und Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert. Emsdetten 1934. Die Schaubühne, Bd. VI.

5) Das nationale Landschaftstheater in Europa und seine Entwicklung von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Münchner Dissertation.

Der Elsässer Friedrich Lienhard trat auf gegen den Naturalismus, gegen das Aristokratentum und die Esoterik der Neuromantiker und die sogenannte Dekadenz des Impressionismus. Er erstrebte eine volkstümliche, ganz aus dem heimatlichen Boden erwachsene Kunst und wollte zum beharrend-völkischen Lebensgrund aller Dichtung zurückführen. Er bekämpfte die geistige Vorherrschaft der Großstadt Berlin und forderte eine Heimatdichtung, die in Volk, Stamm und Landschaft wurzelt. Seine dramatischen Hauptwerke seien kurz verzeichnet: "Till Eulenspiegel", "Münchhausen", "König Arthur", "Gottfried von Straßburg", "Heinrich von Ofterdingen" und "Luther auf der Wartburg". Schon die Titel lassen erraten, aus welchem Geist heraus diese Werke leben. Und dieser Geist hatte seit langem im Bergtheater Einfluß und Ausdruck gefunden. Einige der Stücke selbst waren unter Wachlers Regie über diese Bühne gegangen.

Pabst inszenierte zu diesen Festspielen zwei Schauspiele, Lienhards "Gottfried von Straßburg" und Goethes "Iphigenie".

Ersteres hatte seine Uraufführung im Oktober 1897 im Straßburger Stadttheater gefunden und war auch weiterhin im Reich des öfteren gespielt worden. Obgleich es für geschlossenes Theater geschrieben ist, erweist es sich durchaus spielbar im Freilicht. Im Geschehen um den großen Tristan-Dichter zeigt es das uralte Thema der Widersprüchlichkeit von Künstlerindividualität und Gesellschaft, verquickt mit freundlich ausgespannener doch nicht sehr tiefgreifender Liebesgeschichte. Es treten auf der Kaiser und die Stände, Kreuzritter und Knappen, Bauern und Mägde; es ist Leben auf der Bühne, soziologische Hintergründe sind nicht sehr aufdringlich dargetan, man erlebte prächtige Staffage unter freiem, sonnigem Himmel, und Pabst konnte, wie mir aus den Skizzen im Regiebuch deutlich wurde, sehr gut die Gegebenheiten des Bergtheaters für dieses Spiel ausnutzen. Die Hauptrollen wurden von Lothar Müthel, Wolf Trutz, Walter Brandt, Hans Halden, Franz Weilhammer, Otto Eduard Hasse, Liliane Müller, bei durchwegs lobender Kritik, gespielt. Ein Kritiker erkannte nach diesem Spiel in Pabst einen "jungen, feinnervigen Regisseur, der mit selten sicherer Hand die freilichteigenen Möglichkeiten erspürte". ¹⁾ Ein anderer sah in dem neuen Mann vom Bergtheater einen "begabten Regisseur, der ein romantisch versonnenes Spiel unter freiem Himmel und brennender Sonne mit vitalem Leben zu füllen vermochte". ²⁾ Professor Christian

1) Nordhäuser Zeitung vom 18. August 1925

2) Braunschweigische Landeszeitung vom 20. August 1925.

Ferdinand Morawe hatte ein den natürlichen Gegebenheiten der Bühne ihren Eigenwert lassendes und diese nur stützendes Bühnenbild geschaffen, das unaufdringlich blieb. Kaiser und Kreuzritter zogen den jenseitigen Berghang herauf, Brücken und Stege hatten die Bühne von Natur aus, und es bedurfte nur weniger Architekturstücke, um einen mittelalterlichen Marktplatz anzudeuten. Pabst arbeitete also am Anfang noch mit Resten einer künstlichen Kulisse, die er bald, als er auf dieser Bühne heimisch geworden war, völlig fallen ließ.

War bei dieser Inszenierung das Schauspiel dem Naturtheater entgegengekommen, so läßt sich das nicht in gleicher Weise vom Schauspiel der zweiten Inszenierung sagen. Wenn auch das Geschehen der Goetheschen "Iphigenie", soweit man von einem solchen sprechen kann, sich im Freien vollzieht, nämlich im heiligen Hain vorm Tempel der Artemis, so bedeutet das durchaus nicht, daß das Schauspiel fürs Freilicht geeignet ist. Denn die reale Natur einer Freilichtaufführung braucht nicht - und dies würde eine schwache Inszenierung charakterisieren - in jedem Falle erspürbar zu sein, während die fiktive Natur des Innenraumtheaters durch ein gelungenes Bühnenbild und die Kunst der Inszenierung sehr wohl, und zwar mit suggestiver Gewalt, erlebbar zu sein vermag. Auf diesen entscheidenden Punkt werde ich bei der Besprechung einer späteren "Macbeth"-Inszenierung im Innenraum noch zurückkommen.

Wenn ich Kutscher recht verstanden habe, der in seinem "Grundriß" antike Dramen für ungeeignet hält, obgleich diese doch fürs Freilicht geschrieben seien, sich in unserer Landschaft aber nach Motiv und Form fremd ausnehmen, wenn er ferner den Goetheschen "Tasso" wegen seiner psychologisch-subtilen Thematik für ein direktes Gegenbeispiel hält, so werde ich nicht fehlgehen in der Annahme, daß auch er dieammerspielhafte Intensität der "Iphigenie" fürs Freilicht zum mindesten nicht bestimmt, wenn nicht für ungeeignet hält. Zwar bestehen große Unterschiede zwischen dieser Klassizität des humanistisch gebildeten Europäers Goethe und der schicksalsbestimmten, unerbittlichen Tragodienkunst der Griechen, aber das Abendländische an der "Iphigenie" macht sie für das Freilicht und speziell das Naturtheater nicht geeigneter. Sie ist reines Worttheater, das heißt, daß bei aller mimischen Intensität das gedankenerfüllte Wort gegenüber dem Szenischen vorherrscht. Selbst im Innenraumtheater bedarf es zu diesem Schauspiel eines Baues von ausgezeichneter Akustik. Und seine Inszenierung ins Freilicht übertragen stellt Bedingungen an eine Bühne, denen nur ganz wenige Freilichtbühnen gerecht werden. Die großen Ab-

messungen der Bühne widerstrebten dem Geist des Werkes, aber sie besaß eine ausgezeichnete Akustik, wie sie ganz wenigen Naturbühnen eigen ist. Dieses Wissen um den besonderen Vorzug der Harzer Bühne mögen Wachler und Pabst zu dem Entschluß der "Iphigenien"-Inszenierung, der gewiß für sie nicht selbstverständlich war, ermutigt haben. Hinzu kam wohl die Erkenntnis, daß dies von feierlich ernstem Humanitätsglauben getragene Schauspiel sich in einen Festspielzyklus vorzüglich fügen werde. Goethes Seelendrame war Zeichen und Ausdruck der eigenen inneren Läuterung des Dichters. Pabst setzte sich auch gedanklich mit dem Werk auseinander, wie aus Aufzeichnungen aus dem Regiebuch hervorgeht, in denen der Künstler es dem "Tasso" gegenüberstellt und in beiden ebensoviel Verwandtes wie Trennendes erkennt. "Die Iphigenie hat scheinbar weniger Spannungen als der Tasso", schreibt Pabst im weiteren Verlauf seiner Ausführungen, "aber gerade sie hat den antiken Stoff derart mit deutschem Empfinden durchglutet, daß er dort, wo wir uns der Eurypideischen "Iphigenie bei den Tauriern" entwachsen spüren, wieder zu uns hingeführt wurde. Wer die innersten seelischen Spannungen dieses Goetheschen Dramengedichtes zu erleben vermag, der begreift, daß "Iphigenie" durchaus kein Werk des deklamatorischen Theaters ist, sondern daß seine Sprache mit jener persönlichen und erlebten Intensität erfüllt werden muß, die seinen inneren Vorgang so ergreifend und bewegend macht." Pabst wußte also, an welche Aufgabe er heranging. Deklamatorisches Theater auf der Naturbühne bedürfte keiner weiteren Erläuterung, denn Deklamation steht - fast müßig, es zu sagen - außerhalb jeder Kunst und steht Form und Art der Bühne durchaus indifferent gegenüber. Was Pabst also wollte, umreißt die paradoxe Formel: Intensität und Seelenspannung im Freilicht. Wie er um dieses Ziel gerungen hat, geht deutlich aus der Fülle und feinen Nuancierung der Regieanmerkungen hervor. Die Eintragungen sind sämtlich, wie in allen seinen Regiebüchern, von eigener Hand und nicht von einem Assistenten aufgezeichnet. Soweit ich sehe, scheint Pabst überhaupt bei den meisten Inszenierungen ohne Assistenten gearbeitet zu haben. Nahezu jede Zeile hat ihre mimische und sprachliche Charakterisierung erhalten. Es fällt auf, in welchem Maße Pabst, bei den verhältnismäßig großen Abmessungen der Thaler Bühne, Gänge in das Spiel einzubauen gezwungen war, um die Szene mit dem Spiel zu füllen, während eine kleine Innenraumbühne durch sparsame und wohlgesetzte Mimik und Gestik bei der vollkommenen Kunst dieses Worttheaters gefüllt werden kann. Ich erinnere, daß Goethe an die geringen Abmessungen des Weimarer Hoftheaters dachte. Als eine in diesem Sinne höchst kritische und

charakteristische Stelle sei folgende erwähnt:

Iphigenie:

"Und da Thyest an seinem Fleische sich gesättigt,
eine Wehmut ihn ergreift,
er nach den Kindern fragt, den Tritt, die Stimme
der Knaben an des Saales Türe schon
zu hören glaubt, wirft Atreus grinsend
ihm Haupt und Füße der Erschlagenen hin." (I, 3).

Hierzu vermerkt Pabst: "Sie kann nicht mehr. Aufschauend läuft sie plötzlich schnell zum Tempel, kniet auf der unteren Stufe nieder, das Gesicht vor Scham in die Hände gelegt." Wo hier das Letzte an archaischer Wildheit des frühen Griechentums sich offenbart, ist diese Geste verschämter Mädchenhaftigkeit höchst fehl am Platze. Wo im Innenraum eine reife Schauspielerin durch sparsame Mimik, im Grauen gleichsam wie erstarrt, aus hohlen Augen vor sich hinblickend, den höchsten Ausdruck zu erzielen vermöchte, muß der Regisseur hier trivial werden, denn auch der begabte Inszenator kann im Freilicht nicht auf dieses überdeutlich charakterisierenden Elemente verzichten. Das ist es, wenn Kutscher meint, intimes Worttheater werde im Freilicht erdrückt oder verfälscht. Doch hat Pabst sich, wenn ich auf die gesamte Inszenierung sehe, durch mühevollen Arbeit vor einer solchen Verfälschung oder Trivialisierung gerettet. Ich bin deswegen näher auf einen derartigen Fall eingegangen, weil er mir als deutliches Beispiel dafür erscheint, wo die Grenzen klassischer Dramatik im Freilicht liegen, und wo sie überschritten werden. Es ist im Theaterleben eine alte Tatsache, daß es gerade die jungen Talente sind, die bis an die Grenze des stilistisch Erlaubten gehen.

Nahezu die gesamte Presse scheint, soweit ich sehe, die Spielbarkeit der "Iphigenie" im Freilicht für selbstverständlich zu halten, denn diese Frage wird außer an einer Stelle nirgendwo erwähnt. Die Presse verhält sich überhaupt durchgehend positiv zu dieser Inszenierung, ja sie weist sogar auf neue Möglichkeiten hin, die dem Gestalten klassischer Werke von hieraus gegeben seien. Wie ein Kritiker meint, zeigt sich hier "ein Weg, der aus der hohl gewordenen Artistik, mit der man heute unsere Klassiker inszeniert und spielt, zum wirklichen und wahren Theater zurückführt".¹⁾ Diese Haltung ist - zum mindesten bei diesem Werk - stilkundlich nicht ganz korrekt, da sie zugunsten einer subjektiv empfundenen "wahren Kunst" theaterstilistische Unterscheidungen aufhebt. Aber sie zeigt doch,

1) Hamburger Fremdenblatt vom 12. August 25.

was Freilichttheater damals bedeutete oder unter einem begabten Künstler bedeuten konnte. Überdies trifft sie genau Pabsts Intentionen. Pabsts Fortgang von Berlin hatte im letzten mit seiner Abneigung gegen die dort schon seit langem herrschende urbane Artistik zusammengehungen. Ihn selbst bewegten Gedanken von einer "wahren Kunst, einer echten, lebendigen und auf ihren Urelementen beruhenden Kunst", wie er in jener Zeit oftmals sich seinen Freunden gegenüber, oder auch zu seiner Gattin in Briefen äußerte.

Diese sich auf das gesamte Leben jener Zeit erstreckende Haltung hatte seit der kulturellen und gesellschaftlichen Aushöhlung der frühen zwanziger Jahre Fuß gefaßt. Und hier liegt der tiefste Grund, warum in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre das Freilichttheater in Deutschland eine solche Bedeutung gewinnen konnte, daß es als historische Erscheinung aus der Theaterkunst nicht mehr wegzudenken ist, und warum ihm die ganze Liebe des zeitgenössischen Publikums gehörte. Hier lebte die Kunst in einer ganz anderen Atmosphäre als im Innenraum mit seiner Illusionsperspektive, seiner Maschinerie, seinem Kulissenschein. Nehmen die Menschen auch Jahrhunderte Illusion und Sinnestäuschung als notwendigen Faktor des theatralischen Kunstwerkes hin, in den Augenblicken, in denen die Schein und Illusion der gesellschaftlichen Struktur, ja sogar des gesamten gegenwärtigen Menschentums erkennen und entlarven, beginnen sie sich auch des Illusionistischen in der Kunst bewußt zu werden und sich von ihm abzuwenden, und jede Manier im Spielcharakter wird ihnen umso deutlicher und verhaßter. Es ist für uns Heutige nur noch schwer nachvollziehbar, daß scheinbar so kleine Dinge, wie wenn Shakespeares Narren sich hinter wirklichen, aus Gottes Erdboden gewachsenen Büschen verstecken oder verliebte Paare lebendige Blumen an den Sträuchern durch ihre Finger gleiten ließen, zu einem Erlebnis werden konnten. Reinhardts berühmte "Sommernachtstraum"-Inszenierung noch vor dem ersten Weltkrieg, in der er - freilich mit den anderen Voraussetzungen seiner impressionistischen Kunst zusammenhängend - Äste und Büsche aus dem Wald auf seine Bühne tragen ließ, zeigt doch im Grunde nur ein frühes Beispiel solcher Natursehnsucht, wenn auch noch mit dem ganzen Raffinement großstädtischer Theaterkunst verquickt.

Ausgang zu diesem Exkurs war die Einsicht, daß Inszenator und Kritiker gegenüber dem erstrebten Naturhaften in der Kunst stilkundliche Überlegungen völlig hintansetzten. Man übersah es gern, daß die Möglichkeit gegeben war, die klassische Kunst zu simplifizieren, daß die mimische

Darstellung Gefahr laufen konnte, ihre intensivste Ausdruckskraft und Ausdrucksmöglichkeit zu verlieren. Aber unter den aufgewiesenen Gegebenheiten hatten Künstler und Publikum ein Recht, so zu gestalten, zu erleben, und so zu denken.

Pabsts Bühne zur "Iphigenie" ist aus den Skizzen des Regiebuches genau rekonstruierbar. Der Anschauung von der Naturbühne entsprechend, befindet sich unter drei Bäumen der rechten Bühnentiefe (Bäume statt Tempelsäulen) ein schwerer wuchtiger Altar. Hinter diesen in einer Front stehenden Bäumen tritt Iphigenie hervor. Das Sakrale ist der Natur einverwoben, das Metaphysische mit dem Naturhaften verschmolzen. Von hier aus wird es deutlich, wieviel uralte Romantik in den Ideen des Naturtheaters steckt, ja vielleicht heißt es nicht zu weit gehen, von hier aus die Möglichkeit pantheistischer Natur- und Gotteserlebnisse anzunehmen. Die Priesterin der Artemis, aus deren Händen der gehetzte Orest die Heilung empfangen wird, wird zugleich Repräsentantin sein der allheilenden, ewigütigen Natur.

Entsprechend Goethes eigener Anschauung hat Pabst sehr richtig die Achse des Schauspiels erkannt in der Szene "Orest in den Armen Iphigeniens der Heilung entgegen" (Regiebuch), und dieser Erkenntnis entsprechend hat er auf diese Szene den Schwerpunkt der ganzen Inszenierung gelegt. "Betone Lüge und Wahrheit! Betone stark, auch in Gruppierung und Gebärde!" notiert sich der Regisseur. Sein Programm ist nur zu berechtigt im Freilicht, bringt ihn aber in die oben dargestellte Gefahr einer Simplifizierung. Die Taurier treten von links auf, die Griechen aus der mittleren Tiefe. Die Iphigenie spielte Käthe Wittenberg vom Hamburgischen Schauspielhaus, den Thoas Walter Brandt, den Orest Gerhart Müller, den Pylades Paul Schroeder, den Arkas Wolf Trutz. "Besonders hervorzuheben ist die Leistung der Iphigenie (Käthe Wittenberg), deren Darstellung das Ideal menschlicher Reinheit in höchst überzeugender Weise verkörperte. Mädchenhafte Innigkeit wurde durch das Medium künstlerischer Wahrhaftigkeit zum Ausdruck menschlicher Werte überhaupt". ¹⁾ Pabst scheint seine Absicht, die "Achse des Schauspiels", Orests Heilung durch die schwesterliche Priesterin, besonders herauszuarbeiten, durchaus erreicht zu haben, denn in mehreren Kritiken wird diese Szene als eine der eindringlichsten gelobt. "Doch nicht immer gelang dem jungen Regisseur bei seiner ganz offensichtlichen

1) Der Mittag, 14. August 25.

Begabung fürs Freilicht die totale Verschmelzung der Gesetze des intimen Worttheaters mit den anders gelagerten des Freilichtspiels." ¹⁾ Hiermit äußert der Kritiker dasselbe wie das von mir aus dem Regiebuch Erschlossene.

Die "Iphigenie" war für Pabst die erste Inszenierung eines klassischen Werkes auf der Naturbühne, sie führte ihn an die Grenze des stilistisch Möglichen, war seine erste große Bewährungsprobe und führte ihn zugleich an die Aufgaben, die er später selbst als die Schaffung eines persönlichen Darstellungsstils klassischer Werke auf der Naturbühne erkennen sollte.

Der Sommer 1926 brachte Pabst die Leitung des Harzer Theaters. Er inszenierte Goethes "Faust I" und Shakespeares "Verlorene Liebesmüh".

"Faust", Tragödie und Mysterienspiel eines "paradigmatisch verstandenen Erdenlaufes" (Benno von Wiese), hat auf der Bühne von jeher höchste Ansprüche an Bearbeiter und Regisseur gestellt. "Faust" auf der Naturbühne mußte zu einem künstlerischen Ereignis besonderer Art oder ein Fehlschlag werden, dessen bestes Schicksal es sein konnte, totgeschwiegen zu werden.

"Faust" ist Goethes universalste Dichtung, zugleich eine der umfassendsten Dichtungen deutscher Sprache. Ein großer Bogen spannt sich sinnvoll vom Prolog im Himmel und der zwischen dem Herrn und Mephisto abgeschlossenen Wette bis zum Schluß des zweiten Teils und Fausts Verklärung. Diese sich in schwebender Mitte zwischen dem Historischen und dem Mythologischen bewegende Tragödie mußte ihrem inneren Wesensgehalt nach auf dem Naturtheater notwendigerweise eine Umschmelzung erfahren, die zum Verlust einiger ihrer unendlich vielen Perspektiven führte, um so andere deutlicher erscheinen zu lassen. Wenn wie in keiner anderen Dichtung in Goethes "Faust" schon die Innenraumbühne vor unlösbare Schwierigkeiten gestellt ist, die gesamte geistige Weite der Dichtung Gestalt und Geschehnis werden zu lassen, um wieviel mehr mußte dies auf der Naturbühne der Fall sein. Hier war der Regisseur gezwungen, sich auf die letzten Grundelemente der Naturbühne zu besinnen und sie in strenger Reinheit ins Feld zu führen. Jedes Mehr konnte nur ein Weniger dabei werden, jede Vermischung mit Prinzipien und Möglichkeiten der Innenraumbühne mußte zu einer Verunklärung der Intention führen, hätte nur eine Unterlegenheit der Naturbühne gegenüber dem Innenraum zugestanden. Und Pabst besann sich auf die ursprünglichen Gesetze und die stärkste Aus-

1) Hamburger Fremdenblatt, 12. August 25.

drucksmöglichkeit der Naturbühne. "Was mir bei dieser Inszenierung als vornehmstes Ziel vor Augen schwebt," notierte er in seinem Tagebuch unter dem 15. Juni 1926, "ist dies, Möglichkeiten und wahrhafte Berechtigung der Naturbühne dem Publikum und damit auch den Fachgenossen vor Auge und Ohr zu führen. Daß ich es an einem der schwierigsten Beispiele unternehme, bedarf eben darum keiner Rechtfertigung, als beim Gelingen meines Planes meine Intentionen umso evidenten werden." Er spielte inmitten der felsichten Gegend des sagenumwobenen Hexentanzplatzes unter Verzicht auf jede künstliche Kulisse. Er verließ sich ganz auf Wort und Mimus. Der Satz der Einleitung, Pabst habe durch seine Harzer Inszenierungen das Theater auf seine Grundelemente, den Schauspieler und die Dichtung, zurückgeführt, trifft vielleicht auf keine seiner Inszenierungen so unmittelbar zu wie gerade auf diese. Eines seiner wesentlichsten Mittel war die Pflege einer hohen Sprachkultur, die auch schon bei der "Iphigenie" von einem starken Einfühlungsvermögen in den Goetheschen Sprachrhythmus gestützt wurde.

Pabst strich den Prolog im Himmel und setzte da ein, wo der Gelehrte sich der Magie zuwendet, um mit ihrer Hilfe das geheime Wesen der Dinge und den Kern allen Seins zu schauen. Zur Streichung des Prologes mögen verschiedene Gründe beigetragen haben. Einer der wesentlichsten wird die Schwierigkeit der Verbildlichung Gottes gewesen sein, da ja durch dieses "Bild" Gottes die gesamte Dichtung mitkonstituiert wird. Zum anderen verlangt die alleinige Aufführung des ersten Teiles nicht unbedingt den Prolog, da dies rein im Jenseitigen sich Vollziehende seine Entsprechung und Wiederaufnahme erst am Ende des zweiten Teiles findet. Pabst als einem Theaterkünstler konnte es nicht so sehr um die Himmel und Erde umfassende Universalität der Dichtung gehen, als um die Möglichkeit eines kultivierten Naturtheaters anhand einer von starker poetischer Kraft erfüllten Dichtung. Eine spätere Inszenierung im Jahre 1932 bringt allerdings den Prolog.

Die erste Szene: Faust (Günther Hadenk) hinter mächtigem Pult, darauf das Buch der Magie. Der gesamte Apparat der überfüllten Gelehrtenstube ist hier auf ein Symbol vereinfacht und umstilisiert. Die Aufführungen begannen am Tage und waren so gelegt, daß mit der Valentinszene Dunkelheit einsetzte. Nämlich dann, wenn auch über Faust die Nacht der Schuld und Reue hereinbricht. Am Tage war zur Darstellung des Erdgeistes ein Lichteffect unmöglich, dieser konnte nur durch eine Stimme hinter einem Felsbrocken verkörpert werden; das folgende Gespräch mit Wag-

ner vermochte nur durch äußerste sprachliche Zucht und Kultur zur vollen Geltung zu kommen und zu überzeugen. Je mehr eine Dichtung ins Gedankliche umschlägt, umso höhere Ansprüche stellt sie an die Schauspieler der Naturbühne. Aber nicht minder waren die Ansprüche an die Imaginationskraft der Zuschauer. Man denke an die bei aller inneren Gefährdung des Gelehrten im Eingangsmonolog doch ganz auf die Geborgenheit des Interieurs abgestellte Stimmung. Viel Nachsicht forderten etwa am sonnenklaren Tage die Verse:

"Es wölkt sich über mir -
Der Mond verbirgt sein Licht -
Die Lampe schwindet!"

Gute Möglichkeiten gab die Szene des Osterspazierganges vor dem Stadttore. Pabst wußte es und setzte in dieser Szene einen Akzent. Mit der sonst nicht sehr beachteten Rolle des Bettlers betraute er einen so vorzüglichen Sprecher wie Mathias Wieman, der seit langem als einer der kultiviertesten deutschen Sprecher überhaupt gilt. Buntheit des Lebendigen überwiegt in dieser Szene vor dem Gedanklichen. Fausts Worte:

"Betrachte, wie in Abendsonnenglut
Die grünumgebenen Hütten schimmern.
Sie rückt und weicht, der Tag ist überlebt ..."

und viele ähnliche bekommen in dieser abendlichen Natur einen ganz anderen Klang, als ihnen der Innenraum jemals zu geben vermöchte. Auch dort noch, wo sich im Gespräch mit Wagner das Gedankliche wieder ganz mit dem Naturerlebnis verbindet, behält das Naturtheater seine große Kraft.

Die Studierzimmerszene wurde wieder problematischer und einiges aus ihr dementsprechend von Pabst gekürzt. Wie schwierig es ist, die religionsphilosophische Spekulation der Evangelienübersetzung auf dem Naturtheater zu bringen und wie Pabst mit dieser ihm bewußten Schwierigkeit gekämpft hat, zeigen wiederum deutlich die Fülle von Anmerkungen über sie und ihre Gestaltung. Ende der Szene tritt Mephisto hinter einer Felskante hervor, hinter der man bei Faustens Beschwörung dicke Rauchwolken hatte aufsteigen lassen. Das Problem, das Ende einer Szene zu charakterisieren, kann das Freilicht nur lösen, indem es die Szene sich auflösen oder die Schauspieler abtreten läßt. Die Situation, vor der der Freilichtregisseur hier steht, ist nicht unähnlich der der Shakespeareschen Bühne, aber

wiederum völlig unterschieden vom antiken Freilicht, bei dem jeder Akt eine in sich gedankliche Einheit bildete, die stets am Ende durch den Chor ausgedrückt und somit charakterisiert wurde. So mußte der vom Teufel in Schlaf versetzte und "abermals betrogen" erwachende Faust - dies sei nur als erläuterndes Beispiel genommen - wenige Sekunden nach Verschwinden des Mephisto gleichfalls hinter die Szene. Die leere Bühne füllten einige dumpfe und Dunkles ahnende Akkorde, hierauf betrat Faust wieder die Szene, so daß auf diese einzig mögliche Art ein Zwischenraum von mehreren Tagen gekennzeichnet wurde. Die Paktszene ist ganz dialogisch, hintergründig in ihrer Metaphysik ohne Himmel und erneut eine harte Klippe für das Naturtheater. Dennoch ließ Pabst sie ungekürzt spielen, ihre zentrale Stellung richtig einschätzend. Er mußte die Wortkunst zur vollen Wirkung bringen und das Letzte an schauspielerischem Ausdruck verlangen. Hier und in der folgenden Schülerszene vermochte Ferdinand Hart (verstarb während eines späteren Engagements am Berliner Staatstheater) als Mephisto die ganze Brillanz seiner mimischen Ausdrucksmöglichkeiten und seiner virtuellen Diktion zu geben.

Auerbachs Keller wurde zu einem burlesken Intermezzo vitalster Art. Hier brach im Künstler Pabst das durch, was bei aller Geistigkeit, bei aller Noblesse stets unter der Oberfläche weiterlebte: die Freude am Drastischen, Burlesken, uralter Instinkt der Theaterleute, die ihre Ahnherrn nicht nur in einem sakral-aristokratischen Sophokles oder Euripides, sondern ebenso in den rülpfenden Mimen und seiner halbnackt buhlenden Genossin hat. Hier zeigte der Künstler und Mensch Pabst eine Seite seines Wesens, das eine nahezu barocke Breite und Fülle ahnen läßt. Der Kontrast war vollkommen: hier der von weltflüchtigem Nihilismus und von dumpfer Melancholie erfüllte Gelehrte, dort die wild und ungebärdig saufenden und gröhlenden Kumpanen, schicksallos wie Shakespearesche Narren oder fette Säuglinge. Ein gesundes breites Lachen lag über diesem Auerbachschen Keller in luftiger Höhe. Ein Nachspiel folgte in ähnlicher Klangart mit infernalischem Unterton in der Hexenküche. Die Hexe (Franz Stein, heute in Berlin bei Barlog) zeigte wiederum, wie Pabst bei einer kleinen Rolle mit einem guten Schauspieler ein Kabinettstück großer Schauspielkunst zu geben vermochte. Schon in der äußeren Erscheinung war diese Hexe ein höchst abstruses und eindrucksvolles Wesen. Die Meerkätzchen hingen in den Bäumen und waren gleichfalls von phantastischer Aufmachung. Eines von ihnen, ganz wie ein Affe vom Baum herab-

hängend und sich mit den Beinen festklammernd, hielt von dort dem verzauberten Faust den magischen Spiegel vor.

Der Lyrismus der beginnenden Gretchen-Tragödie verlangte vom Regisseur nochmals eine andere Seite seiner Begabung. So wie der "Faust" wie keine andere Dichtung Episches, Lyrisches und Dramatisches verschmelzt, philosophische Spekulation neben burleskem Satyrspiel bringt, so verlangt seine Inszenierung vom Regisseur die gleiche Fülle von Anlagen. Dieses liebenswerte Kind Gretchen - gütiges Bild eines dem Infernalischen unerreichen Menschseins, in seiner vegetativen Unschuld stetig bedroht - verlangt eine Zartheit der szenischen Führung und der mimischen Ausdrucksgebung ohnegleichen. Der naturgebundene Mensch in seiner ganzen liebenswerten Fragilität - auf der Bühne der Natur. Allmählich bekommen die zerklüfteten Steine, Felsvorsprünge, Mooshänge und Bäume ein anderes Gesicht. Das Chthonische, Uralte, verhalten Drohende wird sichtbar. Noch steht im fernen Westen das Abendrot, noch mögen in den Büschen hinter der Szene einzelne Vögel singen, langsam und schwer senkt sich die Dämmerung über das weite Land. Gretchens Freude und Angst im zerfließenden Licht des frühen Abends, Fausts zwielichtige Neigung im ahnenden Dämmer. Marthes Garten: Faustens und Gretchens verliebtes Spiel gleitet vorüber mit seiner ironischen Paraphrase durch Mephisto und Marthe Schwerdtlein (Frigga Braut, heute bei Stroux in Düsseldorf). Ein Gartenhäuschen: das geliebte Kind versteckt sich hinter einem Baum am Rande der Szene. Wald und Höhle: eine Lampe blendet langsam auf, in ihrem Schein der weltflüchtige Gottsucher, einsam, um ihn ersterbende Natur, die abendfeuchten Felsen neben ihm glitzern im Licht des dünnen Lichtstrahls. Ein zweiter Strahl, bläulich gefärbt, trifft auf Mephisto. Des Teufels Sarkasmus in der feuchten Kühle des späten Abends. Noch einmal wärmeres Licht: Gretchen unter einem Baum am Spinnrade. Faustens Glaubensbekenntnis in Marthens Garten auf der unteren linken Terrasse. Nach Gretchens Abtreten ein bläulicher Schein dazwischen: das "Ungeheuer" wie aus dem Boden gestiegen. Die diabolischen Worte "Hab ich doch meine Freude dran" läßt Pabst "ernst, tiefraurig" sprechen. Selbst auf den Teufel fällt in dieser tiefen Konzeption ein Licht des Tragischen. Kleine Episode am Rande der Szene: Gretchen und Lieschen am Brunnen. Lyrisches Gemälde, von mattem Gelblicht bestrahlt: "Ach neige, Du Schmerzenreiche ..."

Jetzt liegt schwarze Nacht über allem. Valentins Fluch fällt gegen eine dunkle Wand. Über dem Kampf Mephistos und Fausts mit dem Soldaten

nur spärliches Licht. Wie eine Rembrandtsche Zeichnung die Domszene, umher drohende Nacht, nur die zarte Gestalt umgibt ein warmes Licht. Die fluchtenden Worte des bösen Geistes fallen aus undurchdringlicher Dunkelheit auf sie herab. Hinter der Szene der klagende Chor der Sünder.

Die Walpurgisnacht auf der Bühne am Hexentanzplatz. Was Pabst in dieser Szenerie entfesselte, wurde zu einer Apokalypse des Unterirdischen.

"Wie traurig steigt die unvollkommene Scheibe
des roten MONDS mit später Glut heran
Und leuchtet schlecht, daß man bei jedem Schritte
Vor einen Baum, vor einen Felsen rennt!"

Auf welcher Bühne konnten diese Verse eine solche Wahrheit, eine solche plastische Eindringlichkeit bekommen wie auf dieser? Statisten rennen mit kleinen Lichtern über den ganzen Hintergrund der Bühne. Verschieden gefärbte, abgeblendete Lampen versetzen das Ganze in ein wirres Licht. Die ganze Szene lebt in einer jede Statik verläugnenden Unwirklichkeit. Es gibt kein Oben und Unten mehr, alles ist ein gleitendes, unfäßbares Huschen. Lothar Windspergers Musik bekam hier ihren Höhepunkt. Wie sich schon seine Musik der gesamten Inszenierung vorzüglich angepaßt hatte, so fand er hier Akkorde des Taumels und der teuflischen Sinnenslust, Akkorde, die wie rotes Gold über die Szenerie hingleißten oder Worte und Passagen dumpfhohl unterstrichen. Faustens Vision des gefesselten Gretchen bringt den ganzen Taumel zum Stehen. Neben die Verse:

"Faust: Dann sah ich -

Meph.: Was?

Faust: Mephisto, siehst Du dort

Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?"

setzt Pabst die Anmerkung: "Die Musik verstummt, alles verhardt in einer Starre, die sich während des Folgenden nur langsam löst." Wieder überfällt den mit Taufelsbanden Umstrickten die tödliche Starre der tragischen Schuld.

Fast in gänzlicher Dunkelheit die anklagende Szene: Trüber Tag, Feld. Ohne jegliches künstliche Licht am anderen Ende der Bühne die wenigen Worte der Szene: Nacht, offen Feld.

Wieder einige dumpfe Akkorde vor der letzten Szene im Kerker. Langsam blendet das Licht auf und fällt auf das hingestreckte Gretchen. Im Dämmerchein am Rande des Lichtkegels Faust. "Der Menschheit ganzer Jammer",

die Katastrophe auf einen kleinen beleuchteten Teil der großen Bühne zusammengedrängt. Als Gretchen den Freund erkennt und die Ketten von ihr abfallen, wird das Licht ein wenig heller. In ihren rührenden Wahnsinn fällt ein bald vergehender Strahl der Erkenntnis. Erika Meingast übertraf sich hier selbst an Zartheit und Intensität des Spiels. Die Vision ihrer eigenen Hinrichtung "langsam, mit Pausen nach jedem Satz". Aus der Stille der Pausen mußte jeden die Unerbittlichkeit des Schicksals ergreifen. Faustens "O, wär ich nie geboren" "sehr, sehr still!". Mephisto, blau bestrahlt, am höher gelegenen Teil der Szene. Eine drohende Gestalt gegen den schwarzen Nachthimmel. Seine herrische Gebärde "Her zu mir!", triumphierend legt er den Arm um die Schultern dessen, der "kein einziges Mal mehr zurückblickt". Unten am Bühnengrunde der verhallende, flehende Ruf Gretchens. Die Lampen blenden langsam ab. Dampf liegt die Nacht über allem.

Was nun bedeutete dieses Drama auf der Naturbühne und welches Recht hatte es auf ihr? Unmöglich war es, die nach allen Seiten hin geöffnete Universalität dieses Mysteriums (Pabst selbst verfolgte so etwas wie die Annäherung an den mittelalterlichen Mysterienstil, der sich aber dennoch in Wesentlichem von dem unterscheidet, was er tatsächlich hier Gestalt werden ließ) auf dieser Bühne zu erreichen. Aber im letzten vermag keine Bühne das. Was auf dieser Naturbühne im Vordergrund stehen mußte, war die Verlebendigung des Naturhaften, soweit es in diesem Drama Gestalt gefunden hat, sei es im rein Szenischen oder als geistiger Ausdruck einer tief erlebten Natur. Wo der Regisseur im Innenraum das Symbol setzt, muß der Regisseur auf der Naturbühne sein Spiel der objektiv gegebenen Natur einfügen. Das bedeutet Verengung, denn das Symbol ist umfassender, weil es geistiger ist. Wo im Innenraum der Regisseur souverän die Szene gestalten kann, stehen sich hier zwei Pole gegenüber, die einander anzunähern sind bis zur völligen Deckung: die innere Vision des zu gestaltenden Drame und der natürliche Ausdruck der Bühne. Daraus ergibt sich, daß der Regisseur seine Konzeption diesem einmal gegebenen Ausdruck der Bühne anzupassen hat. Der fähige und weitblickende Naturtheater-Regisseur wird so von vorn herein Stücke auswählen, die dieser Forderung entgegenkommen.

Somit muß die Frage lauten: Inwieweit ist im "Faust" Natur szenisch-objektiv und als geistiger Hintergrund Gestalt geworden? Die erste Hälfte als die von Philosophie getragene Gelehrten-Tragödie steht dem noch am

ehesten entgegen. Die Szene ist Interieur, und selbst der Geist der Erde ist doch nichts weiter als Zeichen, mythisches Symbol. Bester Beweis dafür war die aufgezeigte Schwierigkeit in seiner "Darstellung" auf dieser Bühne. Mit dem Osterspaziergang und dem Eintritt Mephistos setzt die Macht des Natürlichen ein. Der Teufel ist zwar im Letzten auch Ausdruck, Symbol der vernichtenden Macht, aber er ist mit solcher Lebendigkeit, Plastizität und Natürlichkeit dargetan, daß er auch auf der Naturbühne zum wirklichen dramatischen Partner wird. Unlebendige Repräsentanten einer Ideologie besitzen keine dramatische Partnerschaft. (Darüber sieht das moderne "Epische Theater" so gern hinweg.) Auch der Teufel versinnbildlicht eine Seite der Natur, ihre bedrohende, vernichtende Macht.

Für Goethe war Natur Gefährdung und Begnadung zugleich. Als kreatürliches Wesen ist der Mensch ihrer tragischen Bedrohung ausgesetzt, aber Goethes sicherer Glaube wußte zugleich von ihrer begnadenden, heilenden Kraft. Es sind liebenswürdige Naturgeister, die am Anfang des zweiten Teils den völlig paralysierten Faust wieder zu neuem Leben erwecken. Dieser Ambivalenz des Natürlichen kam der Ausdruck der Harzer Bühne sehr entgegen. In ihrer natürlichen Bildung verbindet sie Weiches und Schroffes, drohendes, uraltes Gestein neben anmutigen kleinen Hängen, Büschen und Bäumen.

Es ergibt sich von selbst, daß auf dieser Bühne Dramen des gestaltflüchtigen Schiller, dessen Personen im Historischen ihre tragische Gebundenheit erfahren und deren Durchbruch zum intelligiblen Ich geschieht, viel weniger als die des naturgläubigen und in vielem Schelling nahestehenden Goethe ihren Platz finden konnten. In dieser Unterscheidung liegt auch der tiefste Grund für Pabsts innigere Bindung an Goethe und dessen Werk. Auch Pabsts Erleben geschah in erster Linie in gestalthaftem Denken. Und sein großes Bemühen um die Naturbühne gründete zuletzt in seiner Naturgläubigkeit, in seinem festen Wissen, daß in der Natur sich göttliches Wesen manifestiert habe und eben darum für das dramatische Kunstwerk als eine Manifestation des menschlichen Geistes einen ebenso geeigneten Rahmen abgeben könne wie das Innenraumtheater.

Pabsts schwächere Bindung an Schiller mag auf den ersten Blick befremdlich erscheinen als die eines Theatermannes an das Werk der stärkeren dramatischen Begabung. Denn wenn auch Schiller an Goethe schrieb, er finde in jedem seiner Werke das Tragische in vollkommener Anlage ausgeprägt, so steht doch fest, daß Schiller der reinere Tragiker und damit

der größere Dramatiker war. Wie die Goetheschen Werke letztlich ihre Theodizee im Kosmisch-Harmonischen finden, dessen diesseitiger Ausdruck das Natürliche ist, so muß Schiller zur reinen Idealität vorstoßen und steht somit, von hier aus gesehen, dem Urbild jeglicher abendländischer Dramatik, der attischen Tragödie, näher, von der Kutscher sehr mit Recht sagt, sie sei der Natur, trotz ihres freilichteigenen Charakters, unendlich fern. Somit erhalten wir das für die Naturbühne wesentliche Faktum, daß das, was wir stilkundlich unter dem rein Dramatischen verstehen, nicht auf sie gehört, weil in ihm die Natur weder szenisch noch als Sinnbild eine wesentliche Rolle spielt. Unmöglich, auf der Naturbühne einen Schiller der frühen und mittleren Periode zu inszenieren, während die ganz frühen "Räuber" und die späten Werke "Jungfrau von Orleans" und "Wilhelm Tell" hier anders gelagert sind. Völlig unmöglich wäre auf solch einer Bühne Kleist. Die ganz von innen heraus kommende Romantik einer Mondscheinszene im "Prinzen von Homburg" mit einem natürlichen Mond über einer Naturszenerie wäre ein furchtbarer Kitsch. Shakespeare mit seinen Komödien - nur diese, nicht seine Tragödien gehören aufs Naturtheater - bildet hier einen Sonderfall, da viele von diesen Komödien, wie Pabst beweisen sollte, sich vorzüglich auf dieser Bühne fügen.

Von dieser Naturgläubigkeit war die gesamte "Faust"-Inszenierung getragen. Auch Pabsts Weltbild war im Letzten untragisch (ausgenommen eine vorübergehende, aber künstlerisch hochwertige Altersperiode, in der er sich Shakespeares Tragik bis in ihre letzten Tiefen bewußt wurde und die noch eingehend zu erwähnen sein wird), er wußte mit Goethe zu genau um die Gnade unter der alles Menschliche steht. Eben dadurch, daß er selbst auf den Teufel ein Licht des Tragischen fallen ließ, wurde die Begrenzung der vernichtenden Macht deutlich und der Glaube an die Begnadung brach wieder durch. Von hier aus war der Triumph des Teufels am Ende des ersten Teil nur ein vorläufiger, und Pabst nahm hierdurch in seiner Konzeption das Ende des gesamten Spiels, Faustens Verklärung, in der Möglichkeit und Anlage vorweg. Pabst wußte, daß das Diabolische nur ein Teil dessen ist, was Goethe im Dämonischen sah. Diese Tiefe der Konzeption und zugleich Größe der künstlerischen Gestaltung hat Pabst in seinen späteren "Faust I"-Inszenierungen nie wieder erreicht, weder 1932 auf der gleichen Bühne noch kurz vor seinem Tode 1955 im Osnabrücker Stadttheater.

Um den geistigen Hintergrund dieser Inszenierung mußte ich vom Detail ausgehen, von der einzelnen Szene, ihrer Gestaltung und ihrem Ausdruck,

denn nur zu recht hat Aby Warburg: "Der liebe Gott steckt im Detail." Auch großes Theater kennzeichnet sich im Detail, dessen Vollkommenheit erst die Größe der Gesamtkonzeption ermöglicht.

Die zweite Inszenierung dieser Saison war Shakespeares liebenswürdiges Lustspiel "Verlorene Liebesmüh", eine Jugendarbeit des Dichters, die aber trotzdem in vielem amüsanter ist als manches Lustspiel, das der reifere Dichter verfaßte. Es ist jedenfalls besser als sein Ruf und vor allem ein Lustspiel, das auch tatsächlich lustig ist. Es liegt ein freundlicher Humor in dem Gedanken, wie da ein junger kleiner König seinen Hof zur Akademie umwandeln möchte (dergleichen war seit den Mediceern in Mode gekommen) und ein Gebot erläßt, daß er und seine studierenden Freunde während des drei Jahre dauernden Studiums keine Frau ansehen, geschweige denn berühren sollten. Freilich ist alle Mühe, dies Gebot einzuhalten, "verlorene Liebesmüh". Die Handlung ist karg, aber sie wird in Shakespeares Händen zu einer lebendigen Komik. Der euphuistischen Dialektik bedient sich Shakespeare nur, um sie zu verulken. Dies Spiel, dem Lenz einst in seiner Bühnenbearbeitung den antikisierenden Titel "Amor vincit omnia" gab, ist für die Naturbühne wie geschaffen. Pabst inszenierte es 1949 ein zweitesmal auf Fritz Buddes Freilichtbühne im Marburger Schloßpark. Wie auch in dieser späteren Inszenierung gab er dem Stück auf seinem Harzer Theater eine solche Anmut und Leichtigkeit, einen solchen spielerischen Charme, wie es ganz seinem feinen Verständnis für Shakespeares Komödien entsprach. Gleich hier in seiner ersten Harzer Shakespeare-Inszenierung gab er den Auftakt zu jener Reihe von Aufführungen, über die ein späterer Kritiker schreiben konnte, Pabst habe die Eignung Shakespearescher Komödien für das Harzer Bergtheater schlagend bewiesen. Er hatte auch zu dieser Inszenierung eine Reihe vorzüglicher Darsteller, so den einstmals quicklebendigen Hans Hermann Schaufuß (heute am Staatsschauspiel München) für den mundflinken Motte, ferner Gerhart Bienert, Otto Eduard Hasse, Walter Brandt, Alice Treff, Frigga Braut für die Bauerndirne Jaquenette, Franz Stein für den Don Armado und Erika Meingast für die Prinzessin. Im großen Rund der Bühne, alle Plätze und Gegebenheiten geschickt ausnutzend, gab er ein Spiel, das von intelligentester und feinsten Komik bis zur Burleske reichte. Lothar Windsperger schrieb wiederum die Musik, zu der ein Kritiker vermerkt: "Sie brachte alte Volksmelodien und höfische Tänze in einem modernen Gewande, umspielte das Geschehen und die Worte mit solcher Anmut, daß nicht zuletzt ihr ein Teil des Gelingens dieser vorzüg-

lichen und lebendigen Aufführung zukommt." ¹⁾ Pabst unterschied sehr genau in seiner Charakterisierung der Personen zwischen feinerer Nuancierung beim Adel und drastischer Typisierung beim einfachen Volk. Diese Zweibodigkeit im Gesellschaftlichen und in der Handlung, bei der sich eine Sphäre in der anderen spiegelt und ihre Ergänzung erfährt, durchzieht alle Shakespearischen Komödien und findet sich sogar in der hohen Tragödie, wo etwa im "Lear" das Übermaß an Tragik des Königs sich in menschlichen Maßen in seinem Vasallen Gloster spiegelt. Im Regiebuch notierte sich Pabst eine genaue Charakterisierung der Hauptpersonen: "Der König ist skurril erhaben, manchmal mit feiner Selbstironie, die Prinzessin charmant und "spitz", Dumaine verträumt, tugendhaft, wohlgezogen, Longaville keck und energisch, Biron gewandt, lustig, witzig und schalkhaft, Katharina sanft, blühend und weich, Rosaline keck, zungengewandt und wild, Marie energisch und realistisch, Boyet ein verführerischer, eleganter Hofmann." Man muß wissen, daß Pabst solche Eintragungen vor Beginn der ersten Probe vornahm, um zu verstehen, daß er schon bei Beginn der Inszenierung mit einem festen, vorgeprägten Bild auch an die kleinste Rolle heranging. Er steht hier im Gegensatz zu vielen anderen Regisseuren, denen sich das genaue Bild der Personen erst während der Inszenierung deutlich prägt. Nach einem höheren künstlerischen Vermögen bei diesem oder jenem Regiseurtyp zu fragen, wäre unsinnig, es wäre genau so müßig wie zu fragen, welcher Maler größer sei, derjenige, der mit einer vollständig ausgefeilten inneren Vision sich ans Werk begibt, oder jener andere, dessen Vision sich über dem Werk erst deutlich ausprägt. Die Qualität des fertigen Kunstwerkes, hier der vollendeten Inszenierung, ist davon völlig unabhängig.

Wie Pabst ein solches Spiel eröffnet, das am Anfang vom Stück her szenisch und mimisch nicht gerade voller Einfallsreichtum ist, zeigt seine Regieanweisung, die in freier Erfindung Personen in das Spiel einbaut, um den anfangs trockenen Dialog mit reicher Bilderfülle zu unterbauen: "Man hört Nachtigallen von verschiedenen Seiten. Nach einer kleinen Pause ein Gong im Takt. Darauf treten von hinten links kleine Hofneger mit rot-blauen Federbüschen auf und stellen vier arabische Taburets an die unteren Terrasse. Sie haben schnelle, drollige Bewegungen. Sie verschwinden und kommen sodann mit einem großen, buntgestreiften Sonnenschirm, den sie über den Sitzen aufstellen. Darauf erscheinen mit feierlich gemessenen Schritten drei Gelehrte in roten Talaren und Baretts. Der erste ist klein, verschrumpft und mit weißem Bart. Er trägt die Mappe mit dem Dokument.

1) Braunschweigische Landeszeitung, 17. August 26.

Der zweite trägt eine Riesenbrille auf der Nase, in den Händen ein riesiges Buch und Tintenfaß. Der dritte ist lang, hager und mit überlanger Nase, erträgt eine Riesengänsefeder. Der Gong klingt aus und eine Fanfare ertönt. Darauf erscheinen der König, Biron, Longaville und Dumaine und ziehen feierlich zu den Sitzen. Neger und Gelehrte machen eine tiefe Verbeugung. Die vier Adelligen sind im feierlichen dunklen Anzug mit weißen Halskrausen und Baretts, der König trägt ein kleines Diadem. Alle haben braune, leuchtende Gesichter, kleine Bärtchen, jugendliche Spannkraft, die hier steif komisch gemeistert und verhalten ist." Dies alles vollzieht sich vor dem ersten Wort des Dialoges. So gestaltete Pabst das ganze Spiel vor dem grünen Hintergrund mit buter Farbigkeit. Das Schauspiel ist schlicht genug, daß es auf der Naturbühne nicht die geringsten Schwierigkeiten mit sich bringt. Es fügte sich wie selbstverständlich und wirkte auf den problematischen "Faust" ^{III} wie ein freundlicher Ausgleich. Wie Pabst im "Faust" bis in spekulative Tiefen ausholen mußte, um sein Spiel auf der Naturbühne zu rechtfertigen, so konnte er hier seine Bilderfülle, seine farbige Phantasie, sein feines Gespür für Shakespeares Komik in der Fügung der Einzelszene und der Gesamtkomposition walten lassen. Denn es war eine seiner stärksten Seiten bei Shakespeare-Komädien, daß in diesen Inszenierungen Witz, liebenswürdige Herzenseinfalt und drastische Komik so selbstverständlich ineinanderflossen, so aus der gleichen lebensvollen Mitte kamen, daß der Regisseur auf alle gewollten Mittel von vorn herein verzichtete, verzichten konnte, weil er ihrer nicht bedurfte. Sie wären schon ein Zuviel gewesen. Hier versteht man völlig das Wort Buckwitz⁹ von der Kongenialität. Bei anderen Komödiendichtern, wie etwa Molière, verließ Pabst diese selbstverständliche Sicherheit in der Behandlung geistreicher Komik. Doch Witz, Komik und Humor haben ein so weites und vielgestaltiges Reich, daß die Komik des einen Dichters nicht die des anderen ist und durchaus nicht wie diese vom nachgestaltenden Regisseur in gleicher Vollkommenheit beherrscht zu werden braucht.

Nachdem nun unter den Inszenierungen auf der Harzer Bühne die beiden Grenzen aufgewiesen sind durch Darstellungen von solchen Aufführungen, die auf dieser Bühne höchst problematisch waren oder andererseits sich in ihrer Schlichtheit der Naturbühne ohne den geringsten Zwang fügten, seien nun die weiteren Aufführungen dargetan, die sich zwischen diesen beiden Polen bewegten. Unter den weiteren Aufführungen nimmt die Shakespeare-sche Komödie den größten Raum und die erste Stellung ein. Pabst ließ

von diesem Dichter diese Komödien folgen: Im Sommer 1927 den "Sommernachtstraum", 1928 "Wie es euch gefällt", 1929 den "Sturm", 1930 "Was ihr wollt" und schließlich 1931 noch die Tragödie "Romeo und Julia". Diese Shakespeare-Inszenierungen sollen hier im Zusammenhang wiedergegeben werden.

Der "Sommernachtstraum" ist der Höhepunkt des Shakespeareschen Lustspielschaffens. Kein anderes Werk des Dichters kommt diesem zauberhaften Naturmythus gleich. In dem romantischen Zauberspiel, das Sage, Geschichte, Traum und Märchen zugleich ist, nahmen zum erstenmal in Shakespeares Werken Weltseele und Naturkräfte Gestalt an, und es verbinden sich Ernst und Heiterkeit zu vollendeter Harmonie. Der eigentliche Held der Komödie ist der Wald, Schauplatz des Geschehens, Stimmungsmoment und Mitspieler in der Schar der Gestalten. Sie leben in drei Bereichen. In der Mitte liegt der des Adels, darüber der der Elfen, darunter der der Rüpel. Die beherrschende Kraft in den beiden oberen Sphären ist die Liebe, doch diese Liebe ist ein trügerisches Erzeugnis der Einbildung. Die Irrungen dieses närrischen Gefühls, das wechselt wie der Mond, bilden das Thema der Komödie, die humorvoll-weise Anschauung von Welt und Natur ihren Hintergrund. Im Mittelpunkt stehen Theseus und Hyppolyta, durch ihre unwandelbar feste, treue Liebe gefeit gegen Spuk und Elfenzauber. Um sie gruppieren sich die beiden Liebespaare, die den Irrungen der trügerischen Liebe erliegen. Ein solcher märchenhafter Naturmythus konnte auf dieser Naturbühne zu einem stimmungshaften Ereignis ersten Ranges werden, wenn Pabst wiederum die Vorzüge dieser Bühne richtig auszuwerten verstand und seinen einmal gefundenen Inszenierungsstil der unbedingten Anpassung an die Natur bei stetiger Beibehaltung der Grundidee des Stückes zur höchsten Wirkung zu bringen wußte. Denn eine "Sommernachtstraum"-Inszenierung in der wirklichen Sommernacht eines Naturtheaters stellt deshalb immer ein Wagnis dar, weil der Erfolg einer solchen Aufführung steht und fällt mit dem Können des Regisseurs. Entweder verkitscht sie hoffnungslos, oder aber sie wird ein wirklicher, großartiger Erfolg. Pabst hat mit dieser Inszenierung bewiesen, daß er die Riesearbeit einer Sommernacht-Aufführung wirklich zu bewältigen verstand. Darin waren sich alle Kritiker einig, daß dies eine sinnvoll gegliederte, dynamisch fein abgestufte, in Farbe, Bewegung und Stimmung harmonisch ausgeglichene Aufführung war. Selbst das Schwarz-Weiß der zahlreichen Szenenfotos vermittelt hiervon einen Eindruck. Die Eigenarten der Bühne wurden geschickt ausgenutzt, und der letzte Akt bei Lampion- und Scheinwerferbeleuchtung bot schöne, phantasievolle und farbenprächtige Bilder.

Pabst ließ zu dieser Aufführung Teile der Mendelssohnschen Musik spielen.

"An dem starken Eindruck dieses Abends, den man noch lange in guter Erinnerung behalten wird, hatten allerdings alle Mitwirkenden einen wesentlichen Anteil. In der romantisch-bizarren Szenerie der Bühne, zwischen Felsen und Bäumen bewegte sich ein lustiges Volk mit quecksilbriger Lebendigkeit. Keine einzelne Leistung, auch nicht in den Nebenrollen, fiel aus dem Rahmen des Ganzen. Überall fühlte man die gestaltende Hand des Regisseurs, der in den Darstellern eine ihm willfährig und verständnisvoll folgende Künstlerschar hatte. Was ganz wenigen Regisseuren gelingen wird, diesen Shakespeareschen Naturmythus mit der Natur einer Bühne völlig zu verschmelzen, so daß es keine Gewaltsamkeiten und Brüche gibt, daß eines in dem anderen lebt, das gelang Pabst. Sehr feinsinnig, wie der Künstler die verschiedenen Sphären des Spiels sauber herausarbeitete und sie dennoch organisch ineinanderfließen ließ. Von den Darstellern seien zuerst Charlotte Kühlmann als Helena und Else Quecke als Hermia genannt, die nicht nur durch ihre starke schauspielerische Begabung, sondern auch durch ihre äußere Erscheinung fesselten. Die nicht ganz leichte Rolle der Titania spielte Gusta Spars sicher und überlegen in Wort und Spiel. Das gleiche gilt von Hanne Mertens als Hyppolyta. Willi Gallwitz als Theseus gestaltete in Spiel und Gebärde seine Rolle ganz nach dem Willen des Dichters. Rudolf Hückel als Vater Hermias wußte seine kleine Rolle voll auszuschöpfen. Von den beiden Liebhabern war Heinz Hinze als Demetrius der lebendigere und frischere. Der Lysander Hans Heinicke wurde erst im Laufe des Spiels warm, führte seine Rolle dann aber zu einem schauspielerischen Höhepunkt. Ausgezeichnet und ohne Tadel Walter Oehmichen als Droll, Wilhelm Hoenselaars als Elfenkönig Oberon und Ernst Markwardt als Philostrate. Ganz köstlich aber das groteske Handwerkersextett Hans Eick, Werner Engel, Günther Ballier, Eduard Marks, Martin Borns und Werner Siedhoff, denen auf offener Szene wiederholt lebhafter Beifall gespendet wurde. Ein Wort der Anerkennung auch den geschmackvollen und phantasiereichen Kostümen." 1)

Ernst Wachler hatte 1921 zum letztenmal auf dieser Bühne den Sommertraum gespielt. Was diese Inszenierung des gleichfalls bedeutenden Freilichtregisseurs von der Pabsts unterschied, war, daß Pabsts Aufführung in weit höherem Maße die besonderen Gegebenheiten dieser Bühne ausnutzte, leichter Nuancen und Stimmungen zu gewinnen verstand als der

1) Magdeburgische Zeitung, 2.8.27.

gleichfalls mit höchst präziser Regie arbeitende Begründer dieser Bühne. Was Wachler erst langsam auf dieser Bühne erarbeiten mußte, einen ihr gemäßen Regiestil, dem konnte Pabst als sein Nachfolger jetzt schon in ganz persönlicher Ausformung in seinen Inszenierungen Gestalt geben. Wenn Wachler noch immer mit den Gesetzen des Innenraums gekämpft hatte, so gab Pabst hier durch Mittel wie die Lampionbeleuchtung und den Fackelschein dem Spiel neue stimmungsvolle Elemente, ohne der Präzision der Inszenierung hiermit Eintrag zu tun. "Erich Pabsts Inszenierung des "Sommernachtstraums" auf dem Harzer Bergtheater wird die Theatergeschichte als eine klassische Inszenierung des Werkes zu vermerken haben." 1)

Der folgende Sommer 1928 brachte "Wie es euch gefällt". Auch dies Stück ist wie der "Sommernachtstraum" ein Waldmärchen, aber kein nachtdunkles, sondern ein taghelles. Was sich im Ardennerwald abspielt, ist kein Zauberspuk der Elfen und Kobolde, sondern ein Schäferspiel der höfischen Gesellschaft. Die Handlung des stimmungsvollen Lustspiels ist einfach. Sie stellt die Verderbtheit am Hofe Herzog Friedrichs einer Waldidylle gegenüber. Shakespeare folgte in dieser Dichtung, deren Grundzug von leiser Melancholie ist, einer damaligen Mode. Die Gestalt, die dieser Melancholie Ausdruck verleiht, ist Jaques, die dichterische Mitte des Stückes, die also auch von der Regie als eigentlicher Zentralpunkt genommen werden muß. Dieser Jaques betrachtet mit romantischer Schwermut den Lauf der Welt, die ihm als Bühne erscheint, auf der die Menschen auf- und abtreten. Jaques erkennt die Mängel der Welt, erfaßt die Torheiten der Sitten und die Grenzen des ländlichen Lebens. Als ironischer Zuschauer und Kommentator geht er durch das Stück. Mit ihm philosophiert Probstein, der geistreiche Narr. An Weltpott Jaques ebenbürtig, weiß er sich mit den irdischen Mängeln abzufinden und sie hinwegzuscheren. Die Seele der Handlung ist eine Frau, die muntere Rosalinde. Um sie und ihre Liebe zu Orlando wob der Dichter das Märchen. Der Mann ihrer Wahl, ein richtiger Märchenprinz voll Edelmut, Tapferkeit und Treue, ist das aktive Gegenstück zum passiven Jaques. Die übrigen Gestalten sind Gegenspieler, Begleiter und Varianten des Liebespaares. Die Waldidylle bringt viele Proben der Shakespeareschen Lyrik, die von Pabst wie stets bei Shakespeare-Stücken als stimmungsgebendes Element richtig eingeschätzt wurde, weder zu breit ausgeführt noch zu stark verkürzt wurde

1) Der Mittag, 5. 8. 27.

und somit die ihr gemäße Funktion innerhalb des dramatischen Ablaufes erhielt.

Diese Inszenierung war die erste, in der Pabst neben dem freundlichen, lebendigen Spiel eine feine Schwermut mitklingen ließ und somit dem innersten Sinn dieser Shakespeareschen Dichtung durchaus gerecht wurde. Daß er solch feine Nuancen auf der Naturbühne zu geben vermochte, zeigt, mit welcher Vollkommenheit er sie jetzt schon beherrschte und wie selbstverständlich seine Schauspieler schon seinem Stile folgten. Pabst, dem Ensemblespiel über alles ging und dem jede herausragende Virtuosität widerstrebte, hielt seine Schauspieler fest in dem vorausgeprägten Rahmen seines Inszenierungswillens, ohne jemals in die gefahrvolle Nähe seines großen Lehrers Reinhardt zu geraten, dessen magische Regiekunst oftmals in geistige Despotie ausartete, der er selbst die Absichten des Dichters beugte. Der junge Eduard Marks (heute bei Gründgens in Hamburg) war unter Pabsts Händen der rechte Schauspieler, der mit seinem intelligenten Spiel dieser leisen weltbetrachtenden Schwermut den treffenden Ton zu geben wußte. Sein mit ihm philosophierender Genosse war Hans Eick als Narr Probstein. Else Quecke (heute an den Münchner Kammerspielen) war eine lebenswürdige Rosalinde, Willi Gallwitz ein vornehmer Herzog, Erna Sellmer ein saftiges Käthchen. Auch die übrigen Darsteller, unter ihnen als Debutantin die heute berühmte Schauspielerin Gisela von Collande, erhielten eine lobende Kritik. Die Bühnenmusik schrieb Lothar Windsperger. Manche Szenen verraten nach dem Urteil der Presse Pabsts besondere Sorgfalt, so gleich zu Beginn der temperamentvolle Streit der feindlichen Brüder Orlando und Oliver und anschließend der köstliche Ringkampf des schlanken Orlando mit dem muskelgeschwellten Hofringer Charles. Großartig gewesen sei ferner die Begegnung der beiden im Dickicht verirrtten Mädchen Rosalinde und Celia mit dem alten Schäfer Corinnus (Walter Oehmichen).

"Erich Pabst hat mit dieser Aufführung seinen Ruf als besonders erfolgreicher Shakespeare-Regisseur erneut gefestigt. Es ist unübertrefflich, wie er mit den reichen Mitteln, die ihm die Wald- und Felsszenerie bietet, der Szenenfülle gerecht wird, wie er durch Simultanspiel den Gang der Handlung fördert und durch organische Übergänge den Zusammenhang des kausalen Geschehens wahrt. Lockerer, beweglicher kann man dieses Spiel nicht wiedergeben. Hieran haben auch die zu besonderem Darstellungsstil geschulten Kräfte des Harzer Bergtheaters ihren hervorragenden Anteil. Pabsts Spieler sind Menschen von Fleisch und Blut, nicht leere Maskeraden, die auf Stelzen gehen und vor lauter Virtuosität umzubrechen drohen. Pabst befreit

in ihnen die natürliche Anmut und läßt sie in ihrer schöpferischen Vitalität ihre Rollen formen. So sprechen sie auch ganz anders, als man gemeinhin auf der Bühne spricht. Ihre Sprechweise ist ebensoweit von reiner Deklamation wie von nüchterner Alltagssprache entfernt. Sie ist im wahren Sinne einmaliger Ausdruck ihrer Rolle. So fügt sich das Ganze in Geste und Ton, in Thythmik und Kostüm zu einer harmonischen Einheit." 1)

Shakespeares "Sturm", der im Sommer 1929 über die Harzer Bühne ging, ist die späteste Komödie des Dichters und schon umhangen von der Schwermut dessen, der vom nahenden Ende seines Lebens weiß. Mit diesem Stück nimmt Shakespeare Abschied von der Wunderwelt seiner Phantasie. Es ist, als habe der Dichter noch einmal die Gestalten beschwören wollen, die er so oft in seinen Dienst gezwungen, ehe er seinen Zauberstab für immer aus der Hand legte. Man hat den "Sturm" Shakespeares "Faust" genannt, weil auch er Mythos und Gleichnis ist und Prospero wie Faust durch Wahn und Qual hindurch zu Läuterung und Erkenntnis gelangt. Während aber Goethes Dichtung das Symbol des ewig Strebenden, rastlos Suchenden ist, hat Shakespeare das Märchen der Befriedung, der inneren Einkehr geschaffen. Die Welt größter Dramatiker, der leidend die reale Welt durchmessen hatte, war am Ende seines Lebens ausgesöhnt mit dem irdischen Dasein. Das Dunkel hatte sich aufgeheilt, Pessimismus und tragische Ironie waren verschwunden. In seinem letzten Werk beschwor der große Zauberer, milde geworden, eine Märchenwelt herauf, in der die Weisheit herrscht und Unschuld und Liebe ein Traumdasein führen. Die Mitte des Dramas ist Prospero. Durch Nacht und Dürsterheit hat er sich zum Licht durchgerungen, ein Übermensch, dem Gewalt gegeben ist über Mensch und Tier und die Kräfte der Natur. Die Idealbilder der schuldlos reinen Menschen sind Miranda, Prosperos Tochter und Ferdinand, der selbstlos liebende Jüngling. Zum Menschengesindel gehören Alonso, Antonio und Sebastian, die menschliche Narrheit verkörpern Stephano, der Kellermeister, und Trincolo, der Narr, die eine innere Wahlverwandschaft mit Caliban, dem grotesken Fischmenschen, verbindet. Ein zweiter Puck, aber ätherischer und liebenswürdiger, ist Ariel, der hilfsbereite, freiheitsliebende Naturgeist.

Der "Sturm" ist nach allen Richtungen hin gedeutet und ausgelegt worden. Man hat ihn als Allegorie gewertet und in Prospero das Selbstbildnis des

1) Magdeburgische Zeitung 3. August 28.

Dichters gesehen, in der Zauberinsel die Bühne, in Miranda die Kunst und in Caliban das rohe Volk. Dem Stück wurde ein politischer Sinn untergelegt und der Dichter als Prophet eines Idealstaates gefeiert. Man hat auch Gesellschaftskritik und Theologie bemüht und in Caliban den empfindsamen Unterdrückten bedauert, der unter seiner Häßlichkeit leidet, und glaubte metaphysische und philosophische Ideen aus dem Stück herauszulesen. Alle diese Deutungen sind möglich. Aber für das Verständnis der Dichtung sind sie nicht notwendig, ebensowenig, wie sie richtungsweisend für eine Inszenierung sind. Immerhin sind Pabst Gedanken zu diesem Stück aufschlußreich über die geistige und seelische Tiefe des Künstlers, Aufzeichnungen, die sich auf den ersten Seiten des Regiebuches finden: "Das ganze Werk ist ein Abschied, und über ihm liegt die Schwermut des Abschiedes. Aber es ist nicht die Schwermut des Verzweifelnden, sondern die eines Menschen, der viel gelitten hat und nun über alles hinweg ist. Es ist der Abschied eines Mannes aus dem überreich erfüllten Leben der Kunst und der Phantasie. Was bleibt, ist das Schweigen. Das Ende vieler der ganz Großen ist ein Verstummen. Dem hl. Thomas erschien am Ende sein riesiges Werk wie Spreu, und er versank in Schweigen wie viele jener überragenden Geister, die um das große Geheimnis wissen, daß das Schweigen die Sprache der Ewigkeit ist."

Es war nur ein Altersunterschied von zehn Jahren zwischen dem großen Dichter, als er 1612 den "Sturm" schrieb, und dem nachgestaltenden Künstler. Und dennoch lag seelisch eine ungleich größere Spanne zwischen ihnen. Der Dichter gestaltete seinen Abschied von der Welt, der Regisseur begann erst seine künstlerische Ausdruckskraft zu ihrem Gipfel zu führen. Aber Pabst vermochte sich schon damals so in Wesen und Welt dieses Werkes einzufühlen, daß er 25 Jahre später bei Inszenierung dieses Werkes anlässlich seines 25-jährigen Intendantenjubiläums im Stadttheater Osnabrück auf weite Strecken hin auf diese Konzeption zurückgreifen konnte.

Für diese abendliche, späte Welt war die Harzer Bühne wie geschaffen. Hoch in stiller Einsamkeit mit dem fernen Blick in eine Landschaft, über die ein Jahrtausend Geschichte hingegangen war, hatte die Bühne selbst etwas von der abendlichen Stille, die über dem Werk lag. Pabst nutzte die Vielgestalt der Szenerie voll aus, zog die das Bühnenfeld rahmenden Terrassen mit in das Spiel ein, begann die erste Szene mit dem Sturm hinter der Bühne (hier hätten ihm große technische Schwierigkeiten gegen-

übergestanden) und ließ das Spiel sogar später den felsigen Hang hinaufgleiten.

Aus einigen Aufzeichnungen geht hervor, daß Pabst anfangs plante, Prospero im fünften Akt mit einer Shakespearemaske auftreten zu lassen. Er ließ jedoch diesen Plan wieder fallen, offensichtlich aus der richtigen Erkenntnis heraus, daß dies eine zu starke Betonung des Allegorischen bedeutet hätte. Für den Wissenden war ohnehin die enge Beziehung des Helden zum Dichter deutlich. Der Regisseur entwarf selbst Figurinen, die ein deutliches Bild seiner Vorstellungen von diesen Gestalten geben. Für den Naturgeist Ariel entwarf er gleich drei verschiedene Modelle, im Sturmrockchen, im Schleier als Zeichen der Unsichtbarkeit und schließlich noch eine phantasievolle Harpyengestalt. Kopfzerbrechen scheint ihm die aus dem Text heraus nicht deutlich fixierbare äußere Gestalt des Halbmenschen Caliban gemacht zu haben, da er gleich sechs verschiedene Entwürfe gibt, die zwischen Schwein und Fisch höchst eindrucksvoll variieren.

Lothar Windsperger schrieb auch diesmal wieder eine Bühnenmusik und hatte gleich anfangs mit einem Vorspiel in das Geschehen einzuführen. Den Beginn der ersten Szene, der Sturmszene, sah Pabst folgendermaßen vor: "Das Vorspiel geht über in einen dumpfgrollenden Paukenwirbel, der piano beginnt und dann stärker wird. Dann symphonische Sturmbläser stoßen, die ein Peitschen, ein Heulen des Sturmes markieren. Bei gesprochenem Text nur Pauken und ein säuselndes, gurgelndes Geräusch, eventuell durch Klarinette und dazu Posaunen in einem Ton. Alle sprechen, wie wenn der Wind die Sprache in Fetzen reißt, Bootsmann und Schiffspatron ruhig, rauh und tief, Alonso ängstlich verzagt, Antonio aufgeregter, fast hysterisch, brutal, Gonzalo dagegen gefaßt. Alle in ihrer Sprachgebung sehr unterschieden, alle mit gesteigerter Stimmkraft. Nach einem letzten, starken Aufheulen ebbt der Wind langsam ab. Mit diesem letzten Aufheulen zusammen hört man jedoch noch einmal einen lauten Schrei wie von vielen Stimmen zugleich." Es fällt in den Regiebüchern auf, daß Pabst nur wenigen Szenen eine solche detaillierte Aufmerksamkeit widmet wie immer wieder gerade der ersten. Dies stimmt durchaus mit dem Wort zusammen, das er sich später einmal zum "Hamlet" notierte: "Wenn man nicht gleich in der ersten Szene die Atmosphäre herausholt, wird man sie später nur mühsam hinbekommen." Hinzu kam, daß bei diesem Schauspiel die fallende Linie herrscht, das heißt, es

beginnt mit dem Sturm und endet in der Stille. Somit benötigte das Spiel gerade in der ersten Szene den größten Aufwand an Atmosphäre schaffenden Elementen. Dies zwischen Wirklichkeit und Symbol schwebende Stück mußte mit ungeheuer vorsichtiger Hand geführt werden, denn gerade die hier wie selten vorhandene Entsprechung von Bühne und Stück konnte den Regisseur zu Nachlässigkeiten, zu Verzerrungen nach einer Seite hin verführen. Und gerade darum mag er sich die größte Disziplin auferlegt haben.

Das Spiel glitt wie selbstverständlich über die große Bühnenfläche, über die gestaffelten Terrassen hin, hinter den Bäumen her, an den Felsbrocken hoch. Die Beschaffenheit der Bühne war geeignet für Simultanszenen, die im Innenraum nur selten gelingen. Selbst die Behausung des Prospero, eine Felsenhöhle, hatte die Natur vorgesehen.

Das Stück ist nicht nur Handlung einerseits und Symbol andererseits, über beiden liegt vereinigend der Naturmythos, Darstellung des Zaubers der Natur, auf deren Hintergrund die Gestalten ihre Schatten werfen, und an deren Maßstab sie ihre Größe oder Nichtigkeit erfahren. "Die Typen Antonio und Sebastian stark herausholen," notierte sich Pabst, "sie sind das kleinere, vor der erhabenen Natur gezeichnete häßliche, unedle Gelichter." Gestrichen hat der Regisseur wenig, an größeren Teilen nur die aus der Zeit des Dichters heraus zu verstehenden allegorischen Gottheiten im vierten Akt.

"Wo ihr begnadigt wünscht zu sein,
Laßt eure Nachsicht mich befreien."

Doch weder Darsteller noch Regisseur hatten um Nachsicht zu bitten, denn diese Inszenierung wurde große Theaterkunst, die in der gesamten Presse vollste Anerkennung erhielt. Mit seinem Hauptdarsteller Willi Gallwitz hatte Pabst das Glück einer großen und reifen Schauspielerpersönlichkeit, die mit natürlicher Würde die besten Voraussetzungen für diese schwere weil wie wenige sonst in der ganzen Weltliteratur vergeistigte Rolle mitbrachte. Peter Otten gab den Sebastian mit intelligentem Sarkasmus, der ihm noch heute als Lehrer an der Universität Münster eigen ist. Hans Eick, der sich mittlerweile unter der Führung Pabsts zu einer der stärksten Persönlichkeiten unter den Darstellern des Harzer Bergtheaters entwickelt hatte, und der sein ganzes Leben lang seinem Regisseur die Treue hielt (seit Pabsts Tod am Hessischen Staatstheater Wiesbaden), verlieh dem Antonio so viel satanische Hintergründigkeit, daß er dieser Rolle fast mehr

Größe verlieh, als ihr zugebracht war. Aber Pabst schreibt in einem Aufsatz über "Die dramatische Funktion der Charaktere" (der Aufsatz ist das Manuskript eines Vortrages mit drei Fortsetzungen am Berliner Rundfunk) sehr zu Recht, je mehr Größe man den absurden Charakteren verleihe, desto leuchtender werde die Majestät derer, an denen sie zerbrechen müssen. Otto Eduard Hasse tobte als Caliban mit jugendlichem Ungestüm seine Dämonie aus, die heute nach dreißig Jahren noch oft in seinen Filmrollen verhalten durchschimmert. "Hoffentlich gelingt es mir," notierte sich Pabst, "den Caliban nicht nur als grunzendes Vieh spielen zu lassen, sondern mit ihm als Widerpart des lichten Ariel der dämonischen Seite der Natur eine deutliche Verkörperung zu geben."

Ariels Lieder gaben dem Komponisten genügend Gelegenheit zu Proben seiner Kunst und dem Regisseur die Möglichkeit, seine geliebte Lyrik "im Rahmen des ihr Zustehenden" einzusetzen. Es läßt sich denken, mit welcher Liebe hier Pabst jeden Vers mit der Darstellerin durchgeprobt hat und immer wieder an der Sprache und am Gesang gefeilt hat. Elsa Schöne-mann spielte diese Rolle. Maria Wolff verkörperte die Herzogstochter mit großer Zartheit im Spiel. Ihr Partner war Franz Nicklisch als Prinz Ferdinand. Im Paare Stephano und Trincolo konnte der Regisseur sich wieder seiner Freude am burlesken Spiel hingeben.

Ganz ungewollt und nur den Gewohnheiten entsprechend, wenn es nicht Stücke waren wie der "Sommernachtstraum" oder der "Faust", die man bewußt bis in die völlig Dunkelheit hinzog, begann das Spiel am hellen Nachmittag und endete im Dämmer des heraufziehenden Abends. Hier jedoch erscheint es aus dem inneren Wesen des Stückes heraus wie zwingend, entsprechend der fallenden Linie des Stückes als dem Hinübergleiten aus der sturmbelegten Fülle des Tages in die dämmernde Stille der Nacht. Wenn dieses Spiel endete, dann blickten die Zuschauer nicht auf einen geschlossenen Vorhang, sondern auf die schweigende, im tiefen Frieden daliegende Natur dieser Bühne. In nur wenigen Stücken kann die Naturbühne ihrem eigenen Wesen so treu bleiben wie in diesem.

Dem Regiebuch hinzugefügt ist ein fragmentarischer Aufsatz über die "Regie als Interpretationskunst", der auf den Juli 1929 datiert ist, also gleichzeitig mit dieser Inszenierung, vielleicht sogar unter dem Eindruck der augenblicklichen Arbeit entstand und dessen wesentliche Gedanken, die teilweise ebenso großartig wie unzusammenhängend sind, hier wieder-

gegeben werden sollen. Der Grundstoff jeder Dramatik ist nach Pabst der Mythos. Der Dichter erlebt visionär den Mythos, und in einer Zusammenschau von Mythos und irdischem Erleben gestaltet er das dramatische, wie überhaupt jedes dichterische Kunstwerk. Als Gestaltung des Mythos ist jede große Kunst für Pabst religiöse Kunst, Religion ist für ihn der absolut genommene Mythos (ein genialer aber gefährlicher Gedanke), dem nachgestaltenden Künstler komme also eine über normales Menschentum hinausreichende Würde zu als dem Wiedererwecker des im großen Kunstwerk verkörperten Göttlichen. (Hier bestätigt sich die alte Erkenntnis, daß in jedem Regisseur ein verkappter Priester steckt.) Der Regisseur ist somit der Verlebendiger der in der Dichtung nur schriftlich fixierten und somit im Reingeistigen verbliebenen Vision. (Dahinter steckt übrigens Hegel.) Erst durch die Inszenierung auf dem Theater gewinnt das dramatische Kunstwerk sein eigentliches Leben und damit sein reales Sein. Indem der Künstler das dichterische Kunstwerk durch die agierenden Menschen zum Leben bringt, führt er es seiner Vollendung entgegen. Pabst faßte also den Begriff des Kunstwerkes als einen dynamischen Prozeß auf. Die Vollendung aber vollzieht sich erst, indem der Zuschauer aus dem lebendigen dramatischen Geschehen die Vision erneut abstrahiert und somit das Kunstwerk dem reingeistigen Bereich zurückgibt. Das Kunstwerk besitzt eine doppelte Existenz und vollzieht sich in einer göttlichen ewigen Zeit und während seiner sinnlich faßbaren Phase in einer irdischen Zeit zugleich.

Diese Gedankengänge sind offensichtlich durch Ideen des deutschen Idealismus befruchtet. Besonders die Hegelsche Ästhetik steht als unübersehbare Folie im Hintergrund, und die starke Betonung des Mythischen zeigt den Philomythos, den Pabst hier mit dem späten Schelling teilte. Der ganze Aufsatz ist nur kurz, die Gedanken bleiben im Fragmentarischen stecken. Aber gerade dies Fragmentarische erscheint mir charakteristisch für die Feder des Künstlers, der sein eigenes Schaffen metaphysisch zu unterbauen sucht. Die Gedanken sind insofern für Pabsts Persönlichkeit aufschlußreich, als aus ihnen der Reinhardtsschüler hervorblickt. Denn entsprechend dieser Gedankenführung ist ja schließlich der Regisseur der einzig Maßgebende für die gesamte Inszenierung. Was Pabst für sein eigenes Schaffen weitgehend ablehnte, die absolute Stellung des Regisseurs, das bricht hier im Spekulativen wieder durch. Nicht immer stimmt das berühmte Wort Fichtes, welche Philosophie einer wähle, zeige, welcher Mensch (und Künstler, dürfen wir hier hinzufügen) er sei. Pabst wählte eine Philosophie, mit der er sich in eine priesterliche Würde hineinräumte, und fühlte sich in Wahrheit stets als Diener an der Dichtung.

Noch etwas muß hierzu vermerkt werden. Denn konsequent zu Ende gedacht, trügen diese Gedanken den Tod des lebendigen Theaters in sich. Eine Dichtung, einmal kongenial inszeniert und entsprechend aufgenommen, also in die Vision zurückgeführt, hätte somit ihren Sinn erfüllt und wäre theoretisch keiner weiteren Beachtung wert.

Pabst scheint sich denn auch mit derart spekulativen Gedankengängen nicht mehr beschäftigt zu haben. Seine späteren Aufsätze, veröffentlicht oder unveröffentlicht, bewegen sich alle um sehr reale Theaterprobleme. Auch wenn es in ihnen um Grundsätzliches geht, stellen sie doch das Handgreiflich-Mimische stark in den Vordergrund.

Der Sommer 1930 brachte "Was ihr wollt", Shakespeares anmutigstes und sonnigstes Lustspiel. Es hat nicht den romantischen Zauber des "Sommer-nachtstraums" und nicht die seelische Tiefe des "Sturms", dafür aber eine flüssige, einheitliche Handlung und einen unerschöpflichen Reichtum an komischen Einfällen. Kein tragischer Ton stört das klar gezeichnete Geschehen, und die Gestalten wirken realer und natürlicher als die höfische Gesellschaft in "Wie es euch gefällt". Die Komödie teilt sich in eine höfisch-romantische Haupt- und in eine derb-fröhliche Nebenhandlung. Das Thema des Stückes ist die getäuschte Liebe. Der Herzog (vornehm dargestellt durch Willi Gallwitz) irrt sich selbst in seinen Gefühlen, Olivia (Charlotte Kühlmann) wird durch Violas Verkleidung getäuscht, Malvolio (Eduard Marks mit großartigem mimischem Spiel) durch seinen Eigendünkel und Bleichenwang (Hans Heinicke) durch seine Dummheit genarrt. Nur Viola (Else Quecke), die vielleicht mädchenhafteste, scheueste, und innigste der Shakespeareschen Mädchengestalten, ist sich von Anfang an über ihre Neigung im Klaren und bleibt ihr treu. Die eigentliche Beherrscherin des Spieles aber ist Olivia, ihrer Umgebung an Geist und Seele überlegen. Ihr verschmähter Bewerber, der Herzog, ist ihr verwandt durch zarten Weltschmerz und Seelentiefe. Zwischen der höfischen Gesellschaft aber und dem Rüpelspiel steht der Narr (Hans Eick), die "Laune derer, über die er scherzt".

Aus Pabsts Notizen im Regiebuch läßt sich erkennen, daß es ihm auch darauf ankam, hinter dem lebendigen Spiel noch die zeitgebundene Bedeutung der Gestalten sichtbar werden zu lassen: "Malvolio ist die Verkörperung des überheblichen, beschränkten und selbstgerechten Puritanertums, ein Mann aus der Schicht, aus der die Rebellen stammen. Bleichen-

wang ist eine Persiflage auf das anmaßend dumme Junkertum. Die Rüpelhandlung steht im bewußten Gegensatz und ist besonders reich und farbenfroh zu gestalten".

Auch mit dieser Inszenierung gab Pabst ein lückenloses Spiel farbiger und einprägsamer Bilder. Um zu zeigen, welch ein Echo der Regisseur mit seinen Naturtheater-Inszenierungen in ganz Deutschland auslöste, sei hier eine Reihe von Pressekritiken zusammengestellt, die sich sämtlich in erster Linie auf diese Aufführung beziehen. Immer wieder wird Pabsts Inszenierungsstil auf dieser Bühne als eine im damaligen Theaterleben höchsterfreiliche Erscheinung gelobt.

"Worin besteht nun das Wesen der Pabstschen Inszenierungskunst? Sie weicht durchaus von allem ab, was man früher auf dem Naturtheater zu sehen gewohnt war. Sie verzichtet fast völlig auf die Unterstützung durch Hilfsmittel der Ausstattung. Sie schafft das Werk des Dichters völlig neu aus der gestaltenden Anschauungskraft. Dabei stützt sie sich durchaus auf das Wort, und so ist sie in Führung des Spiels stärkste Ausdruckskunst: durch das aufsorgfältigste behandelte Wort, die Sprache in Abstufung und Färbung, als einen Sonderfall der Gebärde, durch die Gebärde, die Haltung und Stellung der Figuren erreicht sie die erstaunlichsten Wirkungen. Ein einfacher, natürlicher Darstellungstil, unpathetisch, der die Sprache in ihr Hoheitsrecht einsetzt, ist dadurch möglich geworden: beschwingt, farbig, der erst alle Schönheiten erstrahlen läßt. Dies Erlebnis ist wie ein Wunder, der verwöhnteste Kenner steht wie vor einer Offenbarung. Jetzt erst erweist sich die Freilichtbühne als Trägerin des Monumentalen. Mit Zähigkeit hat Erich Pabst das einmal erkannte Ziel dauernd an der gleichen Stelle angestrebt. Der Erfolg krönte sein Bemühen. Er hat einen Stamm junger Kräfte sich erzogen, eine im höchsten Grade bewegliche Spielschar, die über ein einzigartiges Zusammenspiel verfügt. Sie braucht bei ihren Darbietungen den Vergleich mit den ersten deutschen Bühnen keineswegs zu scheuen. So dürfen diese Aufführungen in freier Bergeshöhe im allgemeinen als meisterlich bezeichnet werden". 1)

"Als zweite Neuschöpfung dieses Jahres gelang Pabst ein Sensationserfolg, Shakespeares "Was ihr wollt" in einer glanzvollen Aufführung. Erich Pabst ist unbestritten der beste Regisseur der deutschen Freilichtbühne. Bewundernswert der Elan, mit dem der Regisseur die Aufführung erfüllte, bewundernswert die Hingabe ans Werk". 2)

1) Dresdener Nachrichten, 5. August 1930.

2) Deutscher Theaterdienst, August 1930.

"Die Spiele des Harzer Bergtheaters haben durch ihre künstlerische Eigenart, die vom Intendanten Pabst, der auch in diesem Jahre wieder die Leitung übernommen hat, gepflegt und unter dauerndem schöpferischen Prozeß entwickelt wird, an Ruf gewonnen, der führend für die Freilichtbühnen-Bewegung, führend für das theatralische Erlebnis in Deutschland überhaupt geworden ist. Die besondere Schulung des darstellenden Personals, das sich auch in diesem Jahre mit wenigen Ergänzungen aus den bewährten Kräften zusammensetzt, die Bearbeitung und Inszenierung der Werke durch Erich Pabst, all das verbürgt - das brachte diese Inszenierung deutlich ins Bewußtsein - auch in diesem Jahre wieder eine künstlerische Höhe. Volkstümlich im besten Sinne des Wortes sind diese Aufführungen des Harzer Bergtheaters". 1)

"Gerade in der Inszenierung von Shakespearewerken hat Erich Pabst eine sehr glückliche Hand, und die Spielfreudigkeit seiner Schar springt auf den Zuhörerraum über. Das Publikum ging begeistert mit und spendete wiederholt Beifall auf offener Szene". 2)

"Der Uratem des Mimus, der Ausdruck elementarster Empfindung des Menschen durch die Musikalität im Wort ist in dieser Aufführung in eine Form gegossen, die, auf jedes dramaturgische Ornament verzichtend, die primären Elemente der Dichtung in die primärsten Elemente des theatralischen Ausdrucks kleidet. Jede Willkür in der Formgebung ist ausgeschaltet, die Gliederung klar und sinnfällig, Einfälle wachsen organisch aus den Gegebenheiten. Der Stil der Inszenierung, durch die Bedingtheiten der Bühne gegeben, verrät in jeder Einzelheit den Drang zur Ehrlichkeit gegenüber dem Urmittel des Theaters, dem Wort. Ein bis ins Letzte diszipliniertes Ensemble verzichtet auf jede Vordringlichkeit und fügt sich mit Hingabe dem Dienst am Werk". 3)

Diese letzte Charakterisierung scheint mir vorzüglich Pabsts Regieabsichten zu umreißen. Sie könnte über jeder seiner wirklich gelungenen Inszenierungen stehen.

Dem Regiebuch ist ein Aufsatz in Maschinenschrift beigelegt, der den bescheidenen Titel "Gedanken zu Shakespeares Was ihr wollt" trägt, der aber darüber hinaus vieles über Shakespeare allgemein aussagt und erkennen läßt,

1) Magdeburger Tageszeitung, 2. August 1930.

2) Deutsche Tageszeitung, Berlin, 12. 8. 30.

3) Der Mittag, 6. 8. 30.

wie Pabst schon damals heimisch geworden war in der Welt des Dichters, der zu seinem Lebensinhalt werden sollte. Weil die Ausführungen deutlich zeigen, welch tiefes, persönliches Verhältnis der Künstler zu dem Dichter hatte, seien sie hier angeführt.

"Nun habe ich schon eine ganze Reihe von Werken dieses herrlichen Mannes inszeniert. Mir ist, als wenn ich zu einem ganz nah Vertrauten ginge, wenn ich mich über die Arbeit eines neuen Regiebuches vertiefe, das eines seiner Dramen zum Bühnenleben bringen soll. Ich kenne seine zarte und doch so starke Hand, ich kenne seine ruhige, melodische Stimme, die dennoch so gewaltig ertönen kann, ich kenne seine gütigen und klugen Augen, die ihre Blicke über tausend kleine Dinge des menschlichen Daseins liebevoll streifen lassen, und die dann wiederum sich in Urtiefen des Herzens versenken, die mit der Schau des großen Eingeweihten die Natur durchdringen. Ich spüre, wenn sich seine Stirne kräuselt, ob es in leise tadelndem Spott ist, oder weil eine entzückende Hinterhältigkeit sein Wort würzt. Ich vermeine seine Nähe einzuatmen, als ob er mir gegenüber säße, so vertraut ist er mir geworden. Und dennoch werde ich immer aufs neue überrascht und überwältigt, wenn ich entdecken muß, wieviel von seinem unerschöpflichen Reichtum er mir noch vorenthalten hatte, wie manche Wege blühender Provinzen mein Fuß nie betreten, mein Auge nie entdeckt hatte.

Was ist das hier? Ein Lustspiel, in dem sich ein hoher Herr und eine feine Dame blindwütig verlieben? In dem eine bunte Gesellschaft von ausgelassenen, dummen, verkommenen, verängstigten Ritters, Dienern, Narren und Kammermädchen sich harmlos vergnügt? In dem zu Seufzern und Melodien eines Liebesliedes drollig, anmutig oder bombastisch die Begleitinstrumente eingesetzt sind, um so ein paar Stunden ein vergnügliches Konzert zu figelieren? Da sehr mir doch diesen Malvolio! Da vermeinst du, du solltest über ihn lachen, er wäre ein harmloser Spaßmacher, ein verschrulltes Männchen von einem Haushofmeister, und siehe da, seine Schrulle ist nichts als eine ganz gewöhnliche richtiggehende Untugend. Das ist ja ein verkappter Rebell! Er rebelliert gegen eine Ordnung. Er vermag sich nicht zu bescheiden mit dem Platz, der ihm im Leben zugewiesen ist. Er ist der ewig Verkannte, der zu Unrecht klein Gehaltene. Er hadert ein Leben lang mit dem ihm unbekannten Schicksal, das er nicht anerkennen will. Er will Herr sein, großer Herr sein. Da entdeckt er uns, unbeobachtet, wie er sich glaubt, was für ein Herr er wäre, wenn er einer wäre: mürrisch gegen die Bedienten, hochfahrend gegen die Mitmenschen, beugen müssen sie sich vor ihm, seinen Ring müssen sie küssen. Und schnell auch hast du erfaßt, daß da noch

eine andere mürbe Stelle in diesem salbungsvoll Beleidigten steckt. Er weiß gar nicht, daß dieses Brieflein, das ihm seine Kollegin in den Weg praktiziert hat, an ihn gerichtet ist. Und dennoch erbricht er es. Oh, du bist ja ein wenig treulos, du lauerst und schnüffelst sicher in deiner Herrin Angelegenheiten herum. Du bust nicht einmal ein ganz Sauberer. Nein, sowas kann nicht Herr werden, den ersten Platz einnehmen, da müßte ein Besserer kommen. Der Dichter lächelt ein wenig und gibt ihm im Scherz einen Nasenstüber. So liegt im Lustspielspaß der große Sinn eines wahrhaftigen Dichtwerkes. Auch in dieser Form des Gefälligen, auch in dieser Melodie des Heiteren klingt vernehmbar ein ebener Klang mit, der vom Himmel kommt und an eine reine, unantastbare Ordnung vermahnt. Der Dichter ist ihr Sprecher. Sie duldet keine unrechten Ansprüche. In ihr gibt es kein Privilegium, das nicht wahrhaft erworben ist. Wie Malvolio kein Herr werden kann, weil er es gewißlich nicht verdient, so bleiben auch die geborenen Herren keine, wenn sie sich nicht ihres Standes würdig erweisen. Noblesse oblige, Tobias Rülps und Andreas Bleichenwang. Eure Dummheiten und Liederlichkeiten machen euch zu Prügelknaben vor dem, der wahren Adel trägt. Die armen Adeligen, Viola und ihr Bruder Sebastian, vom Schicksal geschlagen und ihrer äußeren Zeichen und Würden beraubt, sie werden sicher erhöht, die eine um ihrer letzten Opferbereitschaft, um ihrer Liebestreue willen, da er sich edel, lauter und tapfer im Gemüt erweist, der andere.

Nicht im Donner eines zürnenden Gottes beim Letzten Gericht wird hier gut von böse geschieden, Schlechtes bestraft, das reine Herz belohnt, sondern es ist, als ob in einer gütigen Stunde der Gott in Menschenkleidern unter sei seinen Geschöpfen wandle und hier und da seine leisen Mahnungen vor dem ewigen Ende ausstreue

Erst sehr spät, als er in einer dunklen Altersperiode den "König Lear" großartig inszenierte, verstand Pabst, daß Shakespeares Stimme auch wie der "Donner eines zürnenden Gottes beim Letzten Gericht" klingen konnte.

Die Erfolge des Regisseurs mit seinen Shakespeare-Komödien verleiteten ihn zu dem gefährlichen Unternehmen, auf dieser Bühne auch die Tragödie "Romeo und Julia" zu geben. Dieses großartige Trauerspiel stellte die Naturbühne vor übergroße Schwierigkeiten. Liebe macht blind, sagt man, und so ist es auch zuweilen auf dem Theater. Die Liebe zu Shakespeare nahm Pabst hier den klaren Blick für das Mögliche und Gemäße. Da es auf dieser Bühne unmöglich war, den farbenreichen Hintergrund der geschichtsge-

ladenen Renaissance zu geben, blieb dem Regisseur die einzige Möglichkeit, ganz auf menschliche Tiefe und schauspielerische Intensität hinausspielen zu lassen. Aber auch das sollte ihm diesmal nicht ganz gelingen.

"Romeo und Julia" ist die Tragödie des Gefühlsmenschen, der mit den Gesetzen einer lieblosen, falschen, streitsüchtigen Welt in Konflikt gerät und daran zugrunde geht. Das Stück ist daher nicht bloß die Geschichte einer großen Liebe, sondern das ewige Schicksal jeder elementaren Leidenschaft, die sich selbst zerstört, aber durch ihre reine Kraft stärker ist als der Tod und größer als der Haß. Diese Liebe ist Hintergrund und Inhalt des Dramas, sie ist Glück und Verhängnis, Motiv und Farbe. Shakespeare hat sie konzentriert in den beiden Herzszenen des Dramas, der Garten- und der Balkonszene. Daß der Dichter diese beiden Szenen zum Mittelpunkt des Stückes gemacht hat, beweist, daß er nicht den guten oder bösen Ausgang einer Liebesgeschichte schildern, sondern das Gedicht von der Liebe schreiben wollte, die alles vermag und alles erträgt. Romeo ist daher nicht nur der Held von Begebenheiten, sondern er wird zur Inkarnation der Leidenschaft und zum Symbol des ewig Liebenden und ewig Leidenden. Er ist ein Genie des Gefühls und gleichermaßen Liebling und Stiefkind des Schicksal. Als zwei Wesen, die nur noch eine Seele und ein Schicksal haben, gehen Romeo und Julia notwendig an der Glut ihrer Liebe zugrunde. So ist es durchaus nicht, wie oft bemängelt wird, eine Schwäche des Stückes, daß Romeo durch eine Reihe sinnlos erscheinender Zufälle zu Fall gebracht wird, denn ein Nichts kann die Ursache zum Sturz eines solchen Menschen sein, der - nur mehr Idee - nicht in diese Welt der Realität gehört. So geht er mit der Geliebten in den Tod, ohne Schuld, aber unter dem Zwang der Unausweichlichkeit. Ihnen gegenüber steht die Welt der Renaissance, vor deren farbenreichen Hintergrund sich die Liebenden als strahlender oder leidender Kontrast abheben.

Einem solch großen tragischen Werk konnte die Naturbühne niemals den rechten Rahmen geben. Da mir zu dieser Inszenierung eine mündliche Darstellung fehlt, muß ich mich ganz auf das Regiebuch und die Presse verlassen und Vorstellungen aus den zahlreichen Szenenfotos schöpfen. Pabst hat ganz offensichtlich wiederum die reiche Gestalt seiner Naturbühne geschickt ausgenutzt, das Spiel über die Rasenflächen, Felsen und moosbewachsenen Treppen hingeleiten lassen und so dem Spiel eine äußere Lebendigkeit von hohen Graden verliehen. Aber große Kunst in der Behandlung einer Naturbühne ergibt noch keine Tragödie voll wirklichen Lebens und wahrhaftiger Tiefe. Dieses reife und tragische Spiel ist mit

gekonnter regielicher Führung allein nicht zu bewältigen und bedarf großer Schauspieler, um uns in die Tiefe der Gefühle hineinzuführen. Zu aller Gewagtheit des ganzen Unternehmens kam hier noch hinzu, daß Pabst für die beiden Hauptrollen keine Schauspieler zur Verfügung hatte oder sie zumindest nicht einsetzte, die einer solchen Forderung gewachsen gewesen wären. So heißt es in einer Kritik:

"Dieser Forderung, die Inszenierung ganz aus dem Zentrum der Tragödie, der Unermeßlichkeit eines großen Gefühls, heraus zu gestalten, dieser Forderung gerecht zu werden, ist Pabst, dem Zauberer der Harzer Bühne, diesmal nicht gelungen. Oft genug hat sich der Brauch bewährt, subtile Rollen mit jungen, interessanten Kräften zu besetzen. Wir erinnern uns gern an eine Menge solcher gelungenen Wagnisse, ja, wir haben uns sogar daran gewöhnt, darin gar kein Wagnis mehr zu erblicken. Aber bei dieser neuen Aufführung ist der Wurf nicht recht geglückt. Romeo und Julia bringen nicht das Format auf, das dem schweren Spiel erst Leben einhaucht. Beide Darsteller spielen am Rande hin. Sie bleiben Form, sind nicht Innerlichkeit. Nun macht es Shakespeare gerade in dieser Tragödie seinen beiden Helden nicht leicht, aus dem Überschwang des Gefühls heimzufinden zu dieser unvollkommenen Welt. Wie zwei Wesen eines anderen Gestirns, so fern wandeln die beiden Liebenden hin, Kinder zweier tödlich verfeindeter Geschlechter und Hörige ihrer Liebesleidenschaft. An den beiden Hauptdarstellern liegt es, aus diesen Gestalten des reinen Gefühls Menschen zu machen, daß heißt einfach ausgedrückt, ihnen den Körper zu schaffen, in dem solche Gefühle wohnen können. Da ist es mit dem verkrampften Gesichtsausdruck und den geballten Händen nicht getan, wie es Werner Jung unternimmt. Sein Romeo, der in Figur und Sprache die Eignung mitbringt, wird zwar dann und wann in ein Wesen von Fleisch und Seele gezwungen, aber das Blut fehlt, aus dem eine solche Lichtkaskade ausbrechen kann, wie sie Shakespeares Worte ihm abfordern. Hanne Mertens als Julia greift wohl in frischer Ursprünglichkeit ihre Aufgabe auf, sie hat es ja auch leichter als ihr Geliebter, da all ihr Tun und Reden und Erleiden die reine Sprache der Frau ist, nämlich hingebendste Liebe, aber eben da mangelt ihr die Reife, die sie die letzten Tiefen ausschöpfen läßt. Ihre Sprache ist viel zu viel Sprache der Lippen statt des Herzens. Romeo und Julia laufen stets Gefahr, sich durch ihre besondere Sphäre zu verirren. Sie haben sich bei der gestrigen Aufführung sogar so weit isoliert, daß sie von mancher Nebenszene in den Hintergrund gedrängt wurden. Das ist ein Beweis für ihre den Rollen nicht entsprechende künst-

lerische Individualität, nicht etwa ein Vorwurf für Pabsts Regie. Diese verdient wiederum die vollste Anerkennung. Er hat durch geschickte Ausnutzung aller Gegebenheiten jener wundervollen Felsenbühne die vielen Szenenfolgen und Auftritte straff zusammengefügt und eine Klarheit im Ablauf der Bilder und in der Entwicklung der Tragödie erreicht, wie sie auf der geschlossenen Bühne nicht annähernd möglich ist". ¹⁾

Der wohlwollende Versuch des Kritikers, bei einer im ganzen nicht gerade gelungenen Inszenierung, die Regie und den Regisseur zu retten, kann doch nicht ganz überzeugen. Wenn, wie der Kritiker selbst feststellt, die beiden Titelrollen fehlbesetzt sind, kann die Regie nicht die vollste Anerkennung verdienen. Was nützt aller gelungene Apparat der Nebenszenen, wenn der Kern schief und ohne wahres Leben bleibt. Was Pabst bei dem gleichfalls großen Wagnis des "Faust" gelang, in seiner Inszenierung bewußt jene Schichten der Dichtung anzusprechen, die eine Möglichkeit und Berechtigung auf der Naturbühne gaben, hier versagte er. Wo Goethes Naturbeseelung einen Ansatzpunkt gab, da verweigert sich Shakespeare in seinen Tragödien der Naturbühne. In "Romeo und Julia" spielt die Natur nur eine untergeordnete Rolle. Und auch in den anderen Tragödien, selbst und gerade da, wo sie zum wesentlichen Inhalt des Werkes wird, bleibt die Natur doch viel zu sehr reines Symbol, als daß ihr die Naturbühne Jörper und Ausdruck zu geben vermöchte. Undenkbar, auf dieser Bühne einen "Hamlet", "Macbeth" oder "Lear" zu spielen, obgleich doch viele Szenen der beiden letzten Dramen auf felsichter Heide spielen. Pabst hat das gewußt, denn daß er diese Werke nicht brachte, geschah nicht nur aus einem Mangel an geeigneten Darstellern. Damit bewies er ein weit besseres Stilgefühl als Wachler, der hier einst hatte einen Oedipus spielen lassen. Shakespeares Tragödienkunst ist viel zu aristokratisch, als daß die in ihnen enthaltene symbolhafte Natur anders als durch das Symbol im Innenraum Gestalt gewinnen könnte. (Man gehe die gesamte abendländische Kunst- und Literaturgeschichte durch, in jeder großen aristokratischen Kunst ist die Natur Symbol, wo sie um ihrer selbst willen dargestellt ist, weisen sich Kunst und Zeitalter als bürgerlich aus. Die Naturbühne ist im Grunde ein höchst bürgerliches Phänomen.)

Jede Tragödie ist mehrschichtig. Sie ist ebensowohl ein "hic et nunc", das aus dem Zeitkolorit lebt, wie Paradigma des Menschlichen auf Ewigkeiten hin. Nimmt man der Tragödie das Zeitkolorit, so nimmt man ihr

1) Magdeburgische Zeitung, 12. August 31.

viel. Diese Bühne mußte es ihr notwendig nehmen. Mit einigen der Renaissance mehr oder minder angepaßten Kostümen ist es da nicht getan, und die Gebärde renaissanceischen Herrentums besitzen ohnehin die wenigsten Schauspieler. Was Pabst bleiben konnte, war reife Darstellungskunst, das Menschliche transparent zu machen, und die wiederum gaben seine Hauptdarstellér nicht her. Was also blieb? Es blieb als einzig Wesentliches Pabsts gekonnte Aufteilung der Szenen innerhalb dieser vielgestaltigen Bühne, und es blieb in vielen Nebenrollen eine nicht unbeachtliche darstellerische Leistung, was dann auch von der Presse gebührend hervorgehoben wurde. "Und es war eine reine Freude, etliche seiner bewährten Spieler in ausgezeichneten Rollen zu sehen. Wir wollen da vor allem Heinz Hinze und Ernst Walter Mitulsky hervorheben, beide sprachlich und mimisch hervorragend. Weiter sind lobend zu erwähnen Walter Oehmichen als Benvolio, Willi Gallwitz mit seiner reifen Darstellungskunst als Bruder Lorenzo, Wilhelm Hoenselaars als Graf Paris, Eduard Marks als Capulet, Hans Eick als Escalus, Werner Siedhoff als Montague und Erna Sellmer als Amme". 1)

Von manchen beachtenswerten Einzelheiten abgesehen war das Ganze doch ein verlorenes Unternehmen. Eine einzige Szene gab es, in der die Naturbühne eine vortreffliche Lösung bot, die Friedhofszene des fünften Aktes. Aber im allgemeinen sieht die Ansicht des zitierten Kritikers am Wesentlichen vorbei, wenn dieser meint, auf dieser Felsenbühne werde eine Klarheit in der Entwicklung der Tragödie erreicht, wie sie auf der geschlossenen Bühne nicht annähernd möglich sei. Wenn dies tatsächlich so wäre, dann würde die Naturbühne zur totalen Bühne und würde das geschlossene Haus verdrängen können, eine Utopie, von der viele damals träumten, von der Pabst in seiner künstlerischen Ehrlichkeit aber selbst nicht überzeugt war. In Wahrheit war es so, daß hier eines der großartigsten Dokumente abendländischer Tragödienkunst fatal in die Nähe des "deutschen Gemüts" gerückt worden war. Wenn Julia statt von einem Renaissancebalkon von einem bemoosten Felsen herunter ihre Liebesklagen flüstert, dann ist das zwar sehr stimmungsvoll, aber auch nicht mehr. So geht denn auch ein gewisser Zauber liebenswürdiger Innigkeit von den gesamten Szenenfotos aus, aber wenn man bedenkt, was Tragödie bedeutet, daß es hier um den Menschen in seinen letzten und elementarsten Wesenheiten geht, dann will dergleichen doch wenig besagen.

Niemand wird bestreiten wollen, daß auch diese Inszenierung von Pabsts ehrlichstem Gestaltungswillen getragen war, aber Shakespeares Tragodien und Naturtheater sind zwei Dinge, die sich nun einmal nicht vereinigen lassen. "Das Naturtheater ist nur eine besondere und erst in seinen Grenzen erfreuliche Spielart des Theaters".¹⁾ Wer diese Grenze nicht beachtet, und hier war sie überschritten, muß als Regisseur notwendig scheitern.

Wenn auch Shakespeares Stücke den Kern aller Inszenierungen am Harzer Bergtheater bildeten, so finden sich doch noch eine ganze Reihe anderer erwähnenswerter Aufführungen. So brachte der Spielplan von 1930 Ibsens "Peer Gynt" in der Übertragung von Morgenstern und mit der Musik von Grieg, ferner Goldonis "Diener zweiter Herrn" mit der Musik von Wolfgang Vacano, Schillers "Wilhelm Tell" und schließlich Brentanos "Ponce de Leon" mit der Musik von Eduard Bornschein.

Die Eignung des "Peer Gynt", dem man zuweilen den Ehrentitel eines nordischen "Faust" beigelegt hat, auf der Naturbühne ist durchaus nicht so selbstverständlich, wie es bei den häufig wechselnden und zu einem großen Teil in der Natur spielenden Szenen auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn gerade das, was am Ibsenschen Drama die Parallele zu Goethes "Faust" ausmacht, das Allgemeingültige, Paradigmatische, steht zunächst einer Inszenierung dieses Werkes auf der Naturbühne entgegen.

Aber sieht man von dieser geistigen Überhöhung des Schauspieles ab, so ist eine Inszenierung auf der Naturbühne durchaus möglich. Und gerade diese Bühne erwies sich mit überzeugender Deutlichkeit als besonders für den ersten Teil der nordischen Dichtung geeignet, der in der norwegischen Bergwelt spielt. Die gesamte mir zugängliche Presse zeigt sich einig über die künstlerische Höhe, ja Vollkommenheit dieser Inszenierung. "So wahr es als ein Wagnis anzusehen ist, diese problemgeladene, philosophische und grüblerische Dichtung in die sommerlichduftige Atmosphäre dieses Freilichttheaters zu tauchen, das wie ein Schwalbennest mit einiger Kühnheit am Steilabhang des Hexentanzplatzes zwischen Eichengebüschen, Ahorn und Buchen hängt, so wahr wurde der Regisseur Erich Pabst Meister aller Schwierigkeiten." ²⁾

1) A. Kutscher, Grundriß der Theaterwissenschaft, Seite 294.

2) Magdeburgische Zeitung, 8. Juli 1930.

Pabsts Bearbeitung der von Morgenstern übertragenen Dichtung - wahrscheinlich die beste Übertragung des "Peer Gynt", die wir besitzen - erwies sich als so geschickt und mit künstlerischem Feingefühl alle Reize der natürlichen Situation ausnutzend, daß keinen Augenblick das Gefühl einer Diskrepanz zwischen Schauplatz und Spiel im Zuschauer aufkommen konnte. Es erschien mehreren Kritikern, als sei das Werk gerade für diese Waldtheaterstimmung ersonnen.

Tatsächlich kommt auch in großen Partien dieses vielgestaltigen Werkes die von Ibsen geforderte Szenerie den Gegebenheiten dieser Bühne entgegen. Man braucht nur daraufhin einige der Ibsenschen Szenenangaben zu lesen. Es kommt in dieser im Letzten symbolischen Dichtung nicht auf völlig genaue Entsprechung an, sondern darauf, daß die für das Bild geforderte Atmosphäre hier durch die Ausdrucksform der Naturbühne geschaffen wird. So heißt es bei Ibsen zu Beginn des ersten Aktes: "Ein Bergabhang mit Laubbäumen und Aases Hof". Für den Bauernhof wurden nicht etwa Kulissen verwandt, sondern der Zuschauer hatte dafür einen durch kleine Bäume abgesteckten Bezirk der hinteren rechten Bühnenhälfte als solchen hinzunehmen, was jedoch hier viel weniger Gewaltsamkeiten enthält, als dies einst beim "Faust" der Fall war. Für die nächste Szene schreibt Ibsen vor: "Der Hofplatz in Hågstad. Viele Gäste tanzen lebhaft auf dem großen Rasenplatz". Derartige Reigentänze und tanzende Gruppen liebte Pabst in seinen dortigen Inszenierungen, und in ihrer naiven Anmut entsprechen sie auch völlig dem Wesen der Naturbühne. Pabst verwandte sie in allen Variationen, von der höfischen Form in den Shakespeare-Komödien bis zum Bauerntanz oder dem Tanz der Trolle, wie sie hier vorkommen. Ferner konnte zum Beispiel diese Naturbühne, was dem Innenraum unmöglich ist, die Entführung der Bauerntochter Ingrid, die Peer Gynt auf den Armen bis auf die Felsen hinaufträgt, ganz ausspielen. Auf diesem Felsen ließ sich auch der Beginn des zweiten Aktes vorzüglich spielen: "Ein enger Gebirgsteig, hoch oben, am frühen Morgen".

Pabst strich das ungekürzt etwa fünf Stunden dauernde Werk auf drei Stunden zusammen und spielte fließend. Wenn am einen Rande der Bühne die Szene ausklang, begann im gleichen Augenblick auf der anderen Seite der Bühne die nächste. Um zu zeigen, zu welcher Harmonie sich hier die Natur und das Spiel vereinigen konnte, sei hier folgender Bericht von der Premiere angeführt.

"Freilich kam der Kraft des Menschenregisseurs eine unerwartete Hilfe von oben. Vor Beginn der Aufführung hatte ein heftiges und großartiges Gewit-

ter die schwüle Glut des Sommertages zerrissen. In gereinigter, erfrischender Luft, während noch von den Bäumen der Regen abtropfte, die Täler zu dampfen begannen und am aufgehellten Himmel große lichtgetränkte Nachgewitterwolken schwammen, nahm das Spiel mit Peer Gynts Jugendüberschwang seinen Anfang. Und als hätte oben der große Gewitter-Regisseur die Entwicklung des Spieles mit teilnehmender Spannung verfolgt, verfinsterte sich, je näher es dem Ende zuing, der Himmel wieder mehr und mehr, bis in dem Augenblick, da Peer Gynt den müden Kopf in Solveigs Schoß legt, um zu sterben, die ersten großen Tropfen des Nachgewitterregens niederfielen". 1)

Bei solch einem Zusammenwirken aller poetischen Mittel der Natur und der Kunst versteht es sich von selbst, daß jene kluge und naturhafte menschliche Ensemble-Erziehung, die wohl das wichtigste Ergebnis der künstlerischen Arbeit Erich Pabsts in Thale immer gewesen ist, bei dieser Aufführung einen wahren Triumph feierte. Die Spielschar, die Pabst sich herangebildet und immer wieder mit neuen Kräften sinnvoll ergänzt hatte, zeigte sich sämtlichen Urteilen gemäß so ausgeglichen, daß auch die nebensächlichste Leistung das von den Trägern der Hauptrollen vorgezeichnete hohe Niveau nicht zu scheuen brauchte. Überaus natürlich wirkten dementsprechend die tänzerisch bewegten Ensembleszenen und die dem Schauspielplatz besonders gemäße Szene mit den Trollen. Die musikalische Durchdringung der Sprache, die Pabst zum Prinzip seines Freilichtbühnenstils gemacht hatte, führte zu einer Einheit von Bewegung und Sprache, deren Bann sich keiner der Zuschauer entziehen konnte.

Getragen von diesem aufs Feinste abgestimmten und zusammenklingenden Ensemblespiel wurde der geistreich, unkonventionell und sehr zeitgemäß aufgefaßte Peer Gynt Otto Eduard Hasses eine musterhafte schauspielerische Leistung. Seine Verwandlungen als Jüngling, Mann und Greis waren nicht nur überzeugend in sich, sondern auch gegeneinander klug abgemessen. Gerade daß dieser Jüngling ein solcher Mann und ein solcher Greis wurde, erschien unumgänglich, hatte innere Notwendigkeit. Bei der Jugend dieses Schauspielers darf man diese Tatsache vor allem wohl als ein Verdienst des Regisseurs ansehen. Im Hinblick auf diesen Schauspieler, der, was er damals versprach, noch heute hält, erhielt Pabst von einem Kritiker ein besonderes Lob: "Im übrigen kann man sagen, daß gerade dieses jungen, außerordentlich begabten Schauspielers exakte, federnde, geistvoll rhythmisierende Sprechkunst, die in reiner Harmonie mit Geste und Gebärde,

1) Hamburger Fremdenblatt von 10. 7. 1930.

mit dem Ausdrucksspiel des ganzen Körpers steht, ein sehr beredtes Zeugnis für die erzieherische Arbeit des Regisseurs Erich Pabst ist, aus dessen Schule er hervorgegangen." 1)

Prachtvoll stilisiert war der Dovrealte Hans Eicks. Dieser seinem Lehrmeister getreueste aller Pabst-Schüler irrt sich damals wie noch heute an den Hessischen Staatsschauspielen höchst selten im Ton, fast nie in der Nuance, er erfüllte stets vorbildlich die Kleistische Forderung des Spiels aus einem geistigen Schwerpunkt heraus. Wunderbar war allein schon seine Maske, die in ihrer märchenhaften Alpdruksgrausigkeit bis in die Grenze des Erlaubten ging, aber eben nur bis an die Grenze, ohne sie zu verletzen. Die Masken, die auf dieser Bühne immer wieder gewagt wurden, und meistens mit Glück, waren überhaupt ein Kapitel für sich, ebenso, wie die farbenfrohen, verständnisvoll charakterisierenden und malerischen Kostüme, wie sie Olly Mylord und Käte Friedheim entwarfen.

Sauber und fein gezeichnet wirkte die stille, scheue und innige Solveig in der Darstellung durch Charlotte Kühlmann, sie hatte die einfache, klarlinige Deutlichkeit eines alten Holzschnittes. Das Gegenteil dazu war Else Quecke, die eine animalisch lebendige, sattfarbige Anitra aus Arabiens Wüste in den blühenden deutschen Bergwald versetzte. Wie ein Gespinnst leicht und schwebend die Trollprinzessin Hilde Rodigs, Willi Gallwitz ein Dr. Begriffenfeld von imponierender Doppeldeutigkeit und eine milddämonische Traumfigur der Knopfgießer Ernst Walter Mitulskys, dessen Stimme stets völlig mühelos das große Rund der offenen Bühne füllte.

Sehr reizvoll als optischer und akustischer Eindruck war die Szene mit den drei Säterinnen, die mit wunderbarer Natürlichkeit in die Landschaft komponiert war, wie sie voll heißblütiger Vorwitzigkeit mit den Trollen scherzen und von Peer Gynt belauscht werden.

"Der starke, auch vom einsetzenden Regen keineswegs geschmälerte Erfolg bewies dem Regisseur und seiner Spielerschar, daß die Verwirklichung ihrer Absicht, das Theater durch die Einbeziehung einer schönen, freien und aufgelockerten Landschaft der Natur zurückzugeben, aus der heraus es ja geboren ist, und in seinem Erlebniswert wieder bis zum ursprünglichen tragischen Spiel zu steigern - daß diese Verwirklichung durch die gemeinsame hingebungsvolle und freudige Arbeit überzeugend geglückt ist." 2)

1) Magdeburgische Zeitung, 8.7.1930.

2) Magdeburgische Zeitung, 8.7.1930.

Goldonis Spiel vom "Diener zweier Herren" - heute seit Jahren unerreichtes Privileg von Giorgio Strehlers Piccolo Teatro di Milano - kann auf der deutschen Naturbühne nicht seine italienische Virtuosität entfalten, gibt aber dennoch höchst glückliche Möglichkeiten für eine Freilichtinszenierung. Das eigentlich ganz als Virtuosenstück gedachte Lustspiel - Goldoni schrieb es 1745 auf Bestellung des berühmten venezianischen Arlecchino Sacchi - mußte auf der Harzer Bühne zu einem naiv-heiteren, unbekümmerten Ensemblespiel umgeformt werden, denn der virtuose Star würde sich auf der Naturbühne nur wie ein Fremdkörper ausnehmen. Das Stück gehört noch ganz in die Tradition der Stegreifkomödie. In der Figur des venezianischen Kaufmanns Pandolfo erkennt man den Pantalone der Commedia dell'arte, in der des Doktor Lombardi den Dottore. Die Anmut und Grazie des Lustspiels sind unvergleichlich und sichern ihm einen dauernden Platz im Spielplan der Bühnen in aller Welt. In Deutschland ging Max Reinhardt 1924 im Zuge der allgemeinen Goldoni-Renaissance mit einer beispielgebenden Inszenierung voran. Damals gehörte Pabst noch zum Mitarbeiterstab Reinhardts, und die Erinnerung an diese Inszenierung wird ihm ein bedeutender Ansporn gewesen sein, wenn er auch seine Naturtheater-Inszenierung in keiner Weise der einstigen Berliner Aufführung anpassen konnte.

Dieses Spiel bedurfte auf der Naturbühne eine mindestens ebenso strenge Zucht in der Führung der Darsteller und in der Diktion der Sprache und überhaupt der Sprachkultur, wie sie der Innenraum erfordert. Pabst scheint das den Szenenfotos und dem Urteil der Presse zufolge vollkommen erreicht zu haben.

"Besonders dieses flüssige, mit Witz und Bewegung geladene Barockstück ließ den Willen des Intendanten Erich Pabst eindeutig erkennen. Der von der Sehnsucht nach einer neuen Theaterkultur beflügelte Berliner Regisseur stellt an sein junges und frisches Ensemble zwei Forderungen, deren Erfüllung wir auf vielen Bühnen leider immer vermissen müssen. Kultur der Sprache und Kultur der Bewegung sind die Hauptelemente des Darstellungsstils des Harzer Bergtheaters. Wenn das Ohr des Zuschauers noch in beschwingender, eigens dazu komponierter Musik Unterstützung erhält und das Auge der schönen Naturkulisse Zauber empfindet, wenn die Gestalten aus dem achtzehnten Jahrhundert, unbeschwert von historisch getreuer Umhüllung, als bunte Farbtupfen vor dem hintergründigen Grün sich voller Lust bewegen, tanzen, jauchzend herumquirlen, dann spürt man die strenge Geschlossenheit lebendigster Theaterkunst." 1)

1) Nordhäuser Zeitung, 19. Juli 1930.

Dennoch ist diese Goldoni-Inszenierung nur bedingt als reine Naturtheater-Inszenierung anzusprechen, da Pabst nur, oder wenigstens vornehmlich, den rasenbewachsenen Mittelgrund der Bühne bespielen konnte, während es sonst das bedeutendste Charakteristikum seiner Inszenierungen war, daß die gesamte Vielgestalt der Bühne organisch in das Spiel einbezogen wurde. Aber hierin sich ganz treu zu bleiben, hätte für Pabst bedeutet, dem Stück seinen besonderen Charakter der fast kammerspielhaften Wort- und Situationskomik zu nehmen. Hier spürte der Regisseur mit sicherem Gefühl, daß die in jeder Beziehung reichere Komödie Shakespeares hier anders gelagert ist als die des Italieners.

Das Personenverzeichnis weist für die wesentlichen Rollen folgende Namen auf: Hans Eick als Kaufmann Pandolfo, Gerda Maria Terno in der Rolle seiner Tochter Rosaura, Willi Gallwitz als Dottore Lombardi, Charlotte Kühlmann mit einer ausgezeichneten Leistung als Liebhaberin Beatrice, Heinz Hinze als Florindo, Else Quecke mit großer Lebendigkeit als Zofe Blandina. Allen voran aber ist zu nennen Walter Oehmichen in der Arlecchino-Rolle des Dieners zweier Herren Truffaldino.

Schillers "Wilhelm Tell" gab dem Regisseur Anlaß zu einer der größten Naturtheater-Inszenierungen, die Pabst auf seine Harzer Bühne stellte.

Die Dichtung wurde zu Schillers volkstümlichsten Schauspiel, so daß es den Namen eines Volksfestspieles zu recht trägt. In diesem seinem letzten Werk zieht der Dichter noch einmal alle Register seiner einzigartigen Kunst der Gestaltung von geschichtlichen Vorgängen auf der Bühne, der Massenbeherrschung und der Einzelcharakteristik. Da geschieht nichts, das nicht im Zusammenhang mit dem Ganzen stünde. Das Einzelschicksal und das des ganzen Volkes sind auf das engste miteinander verbunden. Mit ummachtmlicher Sicherheit hat sich Schiller in das Wesen der Schweizer Gebirgslandschaft eingefühlt. Und trotz dieser echten Umweltszeichnung ist der eigentliche Gehalt des Werkes doch so allgemein gefaßt, daß der Kampf der Schweizer zum Gleichnis für den Freiheitskampf eines jeden Volkes werden kann.

Als Pabst es im Sommer 1930 auf seine Harzer Bühne stellte, wußte er sehr wohl und beabsichtigte sogar, daß dies von Freiheitspathos getragene Werk bei den Zuschauern mit nationalem Gefühl aufgenommen werde. Und hier zeigt die Naturbühne eine bisher noch nicht erwähnte Seite, daß sie nämlich oftmals sich als besonders geeignet erweist für völkische Festspiele.

Und namentlich diese Bühne mit dem Blick auf die fernen Kaiserstädte Quedlinburg, Halberstadt und das am Horizont nur noch in verdämmern-der Silhouette erkennbare Magdeburg mußte sich als besonders günstig erweisen für ein Freiheitsdrama völkischen Charakters. Diese Tatsache hatten sich schon früher Lienhard und Wachler mit ihrer beton nationalen Haltung zunutze gemacht. Man muß sich in den Geist jener Zeit versetzen, um zu verstehen, was diese Menschen beseelte, wenn sie aus ihrem großstädtischen Alltag hinaus in die freie Luft des Hochharzes wanderten, um dort ein nationales Freiheitsdrama mitzerleben. In diesem Drama wird der unheroische, friedliche und arbeitsame Bürger zum politischen Helden und spiegelt damit in seinem Einzelschicksal das Gesamt-schicksal seines Volkes, das in der Not seiner Erniedrigung zur gemeinsamen Selbsthilfe greifen mußte.

Dieses Geschehen vollzog sich nun auf einer Bühne, die der Regisseur nicht nur ihrer Lage wegen, sondern auch in ihrer besonderen natürlichen Gestalt als für dieses Schauspiel sehr geeignet erkennen konnte. Aber der "Tell" dürfte auch als das einzige der Schillerschen Dramen anzusprechen sein, das auf die Naturbühne gehört. Denn hier treten wie in keinem anderen mehrere Faktoren zusammen, die eine solche Inszenierung durchaus rechtfertigen. Zum einen ist es die einfache Tatsache, daß viele Szenen ohnehin in freier Natur spielen, zum zweiten der ideelle Gehalt, daß das Handeln aus Freiheit des Gewissens in diesem später Schauspiel jetzt den Menschen nicht mehr mit den ewigen Gesetzen der Welt entzweit. Die menschliche Tat braucht hier nicht mehr ins Überirdische hinüberzugreifen, sondern stimmt bereits im Irdischen mit dem Willen Gottes überein. Der Mensch wird zum Vollstrecker der ewigen Rechte, "die droben hangen unveräußerlich und unzerbrechlich, wie die Sterne selbst". Freiheit und Recht sind zu sichtbaren Erscheinungen des Ewigen geworden und damit Ausdruck einer göttlichen Ordnung, so wie es die Natur dieser Bühne in ihrem von Menschenhand nur wenig umgeformten schönen und reichen Sein ist.

Pabst zog wie kaum jemals zuvor die äußersten und letzterreichbaren Stationen in sein Spiel ein. So konnte er Bilder von großer Eindringlichkeit hervorbringen. Gleich den Beginn gestaltete er zu einem ungemein dramatischen und spannungsvollen Auftakt, um wiederum mit der ersten Szene die ganze Atmosphäre heraufzubeschwören. Der von kaiserlichen Söldnern verfolgte Baumgarten - verfolgt wegen Totschlages an einem der Lehnsvögte - wurde von Otto Eduard Hasse mit beklemmender Ein-

dringlichkeit gespielt. Freilich fehlte auf dieser Bühne der See, auf dem Tell den Verfolgten hinübersetzt, aber Pabst wußte das an einem Teil der Bühne steil abfallende Gelände illusionistisch geschickt auszunutzen. Die kaiserlichen Vögte lassen Zwingburgen errichten; mit müdem Schritt schleppen mehrere der Schweizer große Steinbrocken über die Bühne, über sie hin schwingt der Fronvogt seine Knute. Unter der Decke schwelt aber bereits der Funke der Empörung. Im Hause des besonnenen Walther Fürst - Pabst gab hier eine großartige Lösung, indem er einen der großen Felsenester der rechten Bühnenseite benutzte - treffen sich Gleichgesinnte, und das Treuegelöbnis, das sie alle sich geben, wird zum Auftakt für den Freiheitskampf. Die Spannung hat auch auf den Landadel übergegriffen. Hier ist es der fünfundachtzigjährige Freiherr von Attinghausen, der mit seinem Neffen Rudenz in Konflikt gerät. Während der ehrwürdige alte Freiherr, der mit seinen Knechten aus einem Becher den Frühtrunk teilt und ganz mit dem Volke fühlt, den Neffen zur Umkehr beschwört, zieht es diesen nach Altdorf zur Herrenburg. Für diese Szene verwandte Pabst den mittleren Bühnengrund unter den drei Bäumen. Der alte Freiherr sitzt auf einem mächtigen Stein. Der im Hause Walther Fürsts beschworene Bund hat sich inzwischen auf Betreiben Melchthals und Werner Stauffacher zu einem größeren erweitert. Auf dem Rütli finden sich die Abgesandten der drei Länder bei Nacht zusammen und erneuern das alte Bündnis der Schweizer Stämme. Diese Szene lag auf der großen Felskuppe rechts. Ein großartiges Bild: die Menschengruppe aus jungen Männern und Greisen als mächtige Silhouette gegen den freien Himmel, alle die Arme schwörend empor-gereckt. Für die folgende Aussprache auf der Jagd in einsamer Waldesgegend verwandte der Regisseur eine der Terrassen links. Der hierauf zur Seite des Volkes bekehrte Rudenz geht nach Schluß der Szene nachdenklich die Stufen der Terrassen hinab, über den ganzen Bühnengrund hin (man beachte, was hier von dem Darsteller an schauspielerischen Ausdrucksvermögens während dieser etwa eine Minute dauernden Szene verlangt wurde, in der er weder Partner noch Text hatte, und in der er dennoch die große Bühne zu füllen hatte), um sich darauf in Demut versunken unterhalb des Felsens niederzusetzen, auf dem noch immer die Verschworenen beratend beieinanderstehen, wodurch er somit wieder den mittleren Bühnengrund für die berühmte Apfelschußszene freigibt. Schöner und trefflicher charakterisierend läßt sich eine derartige Szene wohl kaum lösen.

Bei Ankunft Tells mit seinem Knaben, der den Abhang hinter der mittleren Bühnentiefe heraufsteigt, klettern die Verschworenen vom Felsen herunter.

Die Szene der Fürbitte von seiten aller Schweizer für den zum Apfelschuß verurteilten Tell löste er wie viele solcher Massenszenen (wie etwa auch im "Peer Gynt"), indem er die Masse eine zum Zuschauer hin geöffnete riesige hyperbelartige Figur bilden ließ, in deren Brennpunkt der Held stand. Diese Technik tritt einem immer wieder aus vielen Szenenfotos entgegen, sie unterschied sich wesentlich von der großartigen Technik Reinhardts, der die Masse in einzelne in sich geschlossene und spannungsvoll gegeneinandergesetzte Gruppen aufzulösen pflegte. Doch beide Techniken sind in ihrer Art als gleich vollkommen anzusprechen.

Der Apfelschuß geschieht ganz im Hintergrund der Szene, mehr oder minder von den anderen Beteiligten verdeckt. Diese Szene ist ohnehin eine der dramatisch großartigsten bei Schiller, nicht allein kraft ihrer inneren dramatischen Spannung - darin ließen sich viele ebenbürtige aufzählen - sondern in ihrer unvergleichlichen theatergemäßen Lösung. Während im Vordergrund Geßlers Rachsucht und das vaterländische Bekenntnis des Rudenz Beteiligte und Zuschauer ganz in ihren Bann ziehen, sendet im Hintergrund unbemerkt Tell seinen Pfeil auf das Ziel über seines Kindes Kopf. Weil Tell offen bekennet, er hätte den Vogt ermordet, hätte er sein Kind getroffen, läßt Geßler ihn erneut binden und aufs Schiff führen: die Szene gleitet den hinteren Bühnenrand hinab, Pabst mußte dann den dramatisch nicht sehr ergiebigen Beginn des vierten Aktes voll ausspielen, um bei der vorhanglosen Bühne einen Zwischenraum zu bekommen zwischen der Verhaftung Tells und seinem neuerlichen Erscheinen. So findet er sich nun am Seeufer wieder, hier erschöpft am Rande der Szene liegend, worauf er sich erhebt und müden Schrittes über die Terrassen hinaufsteigt. Denn ehe wir das Weitere über sein Vorhaben, am Landvogt Rache zu nehmen, erfahren, geht die Szene noch einmal zu dem Edelfhof in Attinghausen über. Der greise Freiherr stirbt, mit der Welt versöhnt, nachdem ihm die Landleute noch vom tapferen Eintreten des Rudenz berichtet haben. Prophetisch verkündet der Sterbende, hier auf dem mächtigen Stein an die uralte Eiche gelehnt (man spürt von neuem, welche stark symbolisierende Kraft die Naturbühne manchmal besitzen kann), die kommenden Schicksale der Schweiz und mahnt zur Einigkeit. Die vorhanglose Bühne zwang Pabst dann zu einem besonderen und unvergleichlichen Schluß dieser Szene, die in dieser Lösung gleichsam bis zum Ende des gesamten Schauspieles fort dauert: der Gestorbene wird von seinen Knechten auf einer Totenbahre, während Trommeln leise rhythmisch einen Totenmarsch andeuten (das hatte Pabst ganz offensichtlich von Shakespeare gelernt), auf die oberste linke Terrasse hinauftragen, die Träger der Bahre halten hier bis zum Ende des Spieles Totenwache.

Eine Lösung von Shakespearescher Monumentalität. Und dazu welch starke Symbolkraft in diesem Bild: der Tote ist hoch über der Szene beim Befreiungskampf gegenwärtig, der große Schatten dieser Persönlichkeit fällt noch immer auf die Geschehnisse, die eine Erfüllung seiner Prophezeiungen bedeuten. Der tote Mensch nimmt jetzt gleichsam in dieser Höhe die Mitte ein zwischen der Erde, auf der der Leichnam noch weilt, und dem Jenseits.

Und auf dem gegenüberliegenden Felsen, dem gleichen, auf dem der Rüttschwur gegeben wurde, sitzt darauf Tell und wartet auf sein Opfer, den Landvogt. Zwischen diesen beiden Anhöhen wird die Szene im Mittelgrund zur hohlen Gasse bei Küsnacht. Tell fühlt sich jetzt als Vollstrecker göttlichen Willens, und als der Landvogt naht, mit seiner böseartigen Gesinnung keineswegs zurückhält, schießt Tell dem Tyrannen seinen letzten Pfeil ins Herz und zeigt sich darauf groß aufgereckt von der Höhe des Felsens herab. Welch großartiges Bild wiederum: auf dem rechten Felsen in stolzer Haltung der Siegende, im Tal des Bühnengrundes der sterbende Tyrann, links oben, für den Zuschauer eigentlich nur noch als dunkle Silhouette gegen den hellen Horizont sichtbar, der schweigende Tote. Die ganze Szene bis zu diesem Schuß hatte Pabst wie ein symphonisches Crescendo großartig anschwellen lassen. Schiller hatte genial und kühn das Sterben des Tyrannen mit einem des Weges ziehenden Hochzeitszug und dem Verzweiflungsschrei der Bäuerin Armgard verbunden. Es folgt Geßlers zynischer Plan, den Pabst in Sprachtempo und Lautstärke sich stetig steigern ließ. Auf Geßlers letztes hysterisch geschrieenes "Ich will ..." folgt von der Höhe wie aus der Hand einer himmlischen Nemesis der Todespfeil. Auf das dramatische Fortissimo folgt ein mehrere Sekunden langes Schweigen des Todes. Hier bewies Pabst von neuem, mit welcher sicherer Hand er stark, präzise, musikalisch genau und fein zu nuancieren verstand. Es ist eine vollkommen ähnliche Situation wie in der Walpurgisnacht, die Pabst einst gleichfalls in ihrem orgiastisch-rhythmischen Toben bis zu einem Fortissimo gesteigert hatte, um sie mit Faustens Gretchenvision in jäher Lähmung erstarren zu lassen. Diese Situationen sind Gelegenheiten, bei denen ein Regisseur wahre Genialität beweisen kann. Geschickte Massenführung, gekonnte szenische Solistenführung, das Erreichen einer hohen Sprachkultur, möge all dies auch bis zur Vollkommenheit gesteigert sein, so sind doch alle diese Dinge im Grunde nur regieliches Handwerkszeug. Genialität eines Regisseurs setzt höher an, zum Beispiel in einer solchen Situation. Freilich soll nicht unerwähnt bleiben, daß der

Regisseur als Vorlage das Werk eines wahrhaften dramatischen Genies braucht, um sein letztes Können unter Beweis zu stellen. Und man suche unter den deutschen Dramatikern einen Dichter, der solche Situationen zu geben vermöchte! Wenn solch großartig akzentuierende Regie im Freilicht gegeben wird, so beweist das nur, daß hier ein Künstler am Werke ist, der aus eigenem Können, aus eigener Arbeit das Naturtheater zu einer ebenso hohen Kultur geführt hat, wie es die Jahrhunderte alte des Innenraums ist, und es beweist nicht den alten Traum von Naturtheater als totem Theater schlechthin. Sondern es zeigt sich hier wie selten so deutlich, daß große Regiekunst im Naturtheater fest und unablässig an die Persönlichkeit des Regisseurs gebunden ist. Ideale und ebenbürtige Schülerschaft gibt es in der Kunst überhaupt selten, auf der Bühne kaum, auf dem Naturtheater ist sie von vorn herein unmöglich. Aber es beweist darüber hinaus auch, daß ein solcher Inszenierungsstil an diese eine bestimmte und nur so beschaffene Bühne gebunden ist. Inszenierungen des Innenraums lassen sich mühelos auf eine gleich große und mit gleichem technischen Apparat versehene Bühne übertragen, Naturtheater-Inszenierungen niemals. Bühne und Regiestil bilden eine unlösliche Ehe. Die Innenraumbühne ist eine tabula rasa, das Naturtheater besitzt ein Gesicht. Auf der Innenraumbühne läßt sich alles machen, sie läßt sich beherrschen (herrische Naturen unter den Regisseuren werden selten zur Naturbühne gehen), wie sich ein wesensloser Mensch leicht von einer starken Persönlichkeit beherrschen läßt. Nicht so das Naturtheater. Es will mit Liebe gewonnen sein, es bedarf der Einfühlung. Das Innenraumtheater ist für den Regisseur ein Objekt seines vorgefaßten Gestaltungswillens, die Naturbühne tritt ihm als ein Wesen mit eigenem Charakter entgegen. Die neue Bekanntschaft mit einer Naturbühne ist eine Begegnung, eine Innenraumbühne läßt sich auf ihre technischen Möglichkeiten hin untersuchen. Daraus ergibt sich notwendig, daß sich ein persönlicher Inszenierungsstil auf dem Naturtheater nur langsam und mit Mühe entwickeln läßt. Im Grunde das gleiche meint Kutscher, wenn er sagt: "Man fragt zuerst nach der Bühne, dann nach dem Regisseur, dann nach dem Schauspieler und zuletzt nach dem Drama." 1)

Doch zurück zum "Tell": Den Beschluß der oben beschriebenen aufwühlenden Szene bildete ein Chor barmliegender Brüder, den Papst in geschickter Führung bei dessen Heranzuge schon in der Ferne mehrmals sichtbar werden ließ, dessen abgerissene grau-schwarze Gestalten sich um den Toten

1) A. Kutscher, Grundriß der Theaterwissenschaft, Seite 290.

scharten und dann monoton wie aus einer anderen Welt her die Worte sprachen: "Rasch tritt der Tod den Menschen an, es ist ihm keine Frist gegeben. Bereit oder nicht zu gehen, er muß vor seinem Richter stehen!" Dieser Chor zog dann mit schleppenden Schritten und eintönigem Gesang weiter, wobei er in der Ferne wieder mehrmals sichtbar wurde. Tells Begegnung mit dem Kaisermörder, dem Herzog Johann von Schwaben, geschieht wie versteckt ganz am Rande der Szene im Schatten der Bäume. Der nach Rom pilgernde Fürst zieht den gleichen Weg wie die barmherzigen Brüder. Dann vollzieht sich noch die Ankunft der Eidgenossen vor dem Hause Tells; große bunte Massenszene mit Fahnen, die den riesigen Mittelgrund der Bühne völlig ausfüllte. Das Ende kennzeichnete eine allmähliche und bis zum völligen Stillstand kommende Stagnierung des großen Massenaufgebotes.

Die stärkste schauspielerische Leistung war der Tell Ernst Walter Mitulskys. Dem Volksganzen verhaftet und doch ein Eigener, so war dieser Tell. Er war kein Held von außen her, sondern ein ganz schlichter, gerader und kerniger Mensch. Mitulsky bot eine sprachliche Meisterleistung bei ganz unaufdringlicher und doch packender Geste. Doch eine fast ebenbürtige Leistung war der Geßler Hans Eicks. Ungeheuer stark pointierend in Wort und Geste, gelang ihm, was wenigen Darstellern dieser Rolle gelingt, die psychologische Motivierung seines Hasses gegen Teill (Tell hatte ihn einst hilflos erlebt und hätte ihn mühelos töten können, hatte ihn aber voller Verachtung des Weges ziehen lassen) in seiner Darstellung glaubhaft zum Ausdruck zu bringen. Pabst schrieb ihm in Tells Gegenwart einen "hündischen, flackernden Blick" und befangene Verlegenheit vor, die er durch Arroganz zu überspielen habe. Neben Tell standen der Stauffacher des Heinz Hinze, der bedächtige Walther Fürst des Walter Oehmichen, Otto Eduard Hasse als scharf profilierter Baumgarten, Charlotte Kühlmann als Gattin Stauffachers, Hilde Rodif als Gattin Tells. Eine ganz große reife Leistung war auch der Attinghausen des Willi Gallwitz. Walter Griep gab einen vitalen, kaum gebändigten Melchthal, Hans Heinicke einen temperamentvollen und doch wieder innerlichen Rudenz, Gerda Maria Terno eine vornehme Berta von Bruneck.

Diese Inszenierung ist neben dem "Faust" von 1926, dem "Sommernachts-
traum" von 1927 und vielleicht noch einigen anderen als eine der bemerkenswertesten anzusehen. Pabst konnte sie ohne Bedenken 1931 wieder in seinen Spielplan aufnehmen, und nach einstimmiger Ansicht aller Kritiker hatte sie auch dann nichts von ihrer Qualität eingebüßt.

Die Spielzeit 1931 eröffnete Pabst mit Gerhart Hauptmanns Scherzspiel "Schluck und Jau", einem Intermezzo in Hauptmanns Schaffen, mit dem er in Shakespeares Spuren wandelt, ohne doch ganz vom Naturalismus loszukommen. Zum Stoff nahm er ein altes Thema der Dramenliteratur: König für einen Tag, wie es unter anderem in "Der Widerspänstigen Zähmung" und neuerdings in Wolf-Ferraris Oper "Sly" verwendet wurde. Schluck und Jau, zwei alte Saufkumpane, geraten einem hohen Herrn, einem Fürsten in die Finger, der sich zur Abwechslung seines vor lauter Sorgenfreiheit schon langweiligen Lebens und zur Erheiterung seiner Dame einen Spaß mit den armen Teufeln leistet. Jau wird in kostbare Kleider gesteckt und nach seinem Erwachen als Durchlaucht behandelt, und zwar so konsequent, daß er schließlich selbst an die Realität seines fürstlichen Lebens und an die Traumhaftigkeit seines bisherigen Daseins glaubt. Der geschmeidigere Schluck muß das Spiel mitmachen, wobei auch er in allerlei Bedrängnisse gerät. Der soziale Dichter Hauptmann zieht hier keine revolutionäre, soziologische Konsequenz aus dem Zusammenstoß zweier Klassen, er begnügt sich damit, den noch nicht wieder ganz nüchternen Jau nach seiner Rückverwandlung in den armen Teufel feststellen zu lassen, daß er im Grunde genau so viel wert ist als Hausierer, wie er als Fürst war, und daß irgendwann aller Schein vergehen werde und nur der Mensch übrig bleibe. Daß dies bei aller Unwiderlegbarkeit eine ausgesprochen bürgerliche Moral ist, gibt Hauptmann selbst zu erkennen, indem er den Karl, den Freund des Fürsten und Anstifter der Komödie, zu demselben Schlusse kommen läßt.

Dieses Werk Hauptmanns ist nicht nur in der Gesinnung, es ist auch im Stil zwiespältig. Neben der naturalistischen Ausdrucks- und Handlungsweise der beiden Kumpane steht die romantische, märchenhafte Welt des Fürsten Jon Rand. Pabst machte aus diesem Widerspruch in seiner wiederum nur bedingt als Naturtheater anzusprechenden Inszenierung, da er auch hier vornehmlich nur den mittleren Bühnengrund bespielte, eine fesselnde Kontrastwirkung, ohne die Gedanklichkeit zu verflachen und die Scherzeffekte aufzulösen. Bei aller Deftigkeit wirkte der Humor des Stückes doch so bitter, wie er wirken muß, um ethisch gerechtfertigt zu sein. Lustig und doch schwer klang der schlesisch-erzgebirgische Dialekt der beiden Stromer in die zierliche Sprache der Höflinge. Mit Anmut wurde die Frivolität der Geschehnisse gemildert, mit karnevalistischer Fröhlichkeit die Kluft zwischen Sein und Schein übertanzt - als soziales Stück ist "Schluck und Jau" nun einmal, trotz seiner Problemstellung, nicht

geeignet. Pabst betonte deshalb das Scherzspiel, und das war sein gutes Recht. Aber er entzog sich nicht der Verpflichtung, den Humor transparent zu machen und den menschlichen Ernst durchblicken zu lassen.

Durch den pausenlosen Ablauf der Handlung wurde auch die rhetorische Zähigkeit einiger Szenen nicht so bewußt, der behende Shakespeare-Stil wandelte die soziale Dialektik in sympathische Komödien-Sophistik um, sodaß Pabst Zuschauer und Kritiker trotz mancher prinzipieller Einwände gegen das Stück und dessen zwiespältigen Charakter durch seine zügige und geschickte Inszenierung zu fesseln verstand. Von auflockernder und erheiternder Wirkung war die bewußt naive Musik, die Eduard Bornschein beige-steuert hatte.

In einfachen, aber lustigen und schmucken Kostümen von Olly Mylord und Käthe Friedheim tollten die Spieler über die grüne Bühne. Nicht nur durch das Gewicht der Rollen, sondern vor allem durch die Meisterschaft der Verkörperung standen Schluck und Jau im Vordergrund des Spiels. Eduard Marks war - in Haltung und Gebärde, in Sprache und Mienenspiel völlig überzeugend - ein geschmeidiger, demütiger, immer nachgiebiger, aber doch auf seinen Nutzen bedachter Lumpensammler, Hausierer und Gelegenheitskünstler stark östlicher Prägung, aber weit mehr als eine Karikatur und auch mehr als ein Typ, nämlich ein Mensch, der trotz aller komischen Züge tief zu rühren vermochte. Aus anderem, aber nicht schlechter geschnuttem Holz war der Jau Hans Eicks. Weniger diplomatisch als sein Kumpan, weniger pfiffig, derber, sturer, aber selbst in seiner Primitivität von einer gewissen Großartigkeit. Wie er als Fürst befahl, wie er seine Macht kostete und andere fühlen ließ, und wie er mit dem gleichen sturen Selbstbewußtsein sich über den Traum hinaus groß fühlte, das war großes Theater. Eine Säufertype von bezwingender Charakterisierung, auch äußerlich. Dies läßt sich schon auf den das letzte mimische Leben doch nie sichtbar machenden Szenenfotos erkennen. Dieses Widerspiel der Gedanken und Gefühle auf dem breiten, roten Gesicht, dieser Kampf mit dem Traum und den Geistern des Alkohols - eine große mimische Leistung. Auch hier leuchtete eine arme, aber nicht zu ersticken-de Menschlichkeit durch Größenwahnsinn und Resignation.

Von ungeschraubter Würde war der Jon Rand des Willi Gallwitz, sympathisch in seiner nicht gedankenlosen Lustigkeit und Übermütigkeit der Karl Wilhelm Hoenselaars. Anmutig und lebendig auch Else Quecke als Sidselill, ein munteres Fräulein aus Shakespeares Bezirken. Schärfer profiliert war noch die reife, aber jugendlich bewegliche Frau Adulez der Charlotte

Kühlmann. Auch die übrigen Darsteller in den größeren und kleineren Chargen waren tänzerisch bewegt, flinken federnden Schrittes voller Freude am Spiel.

Diese Inszenierung gehörte vielleicht nicht zu den großen des Bergtheaters, war in ihrem Rahmen aber doch von ziemlicher Vollkommenheit, und sie zeigt im Grunde genau so viel von Pabsts künstlerischem Wesen wie manche andere mit dem weit ausgreifenden, großräumigen Naturtheaterstil. Pabst erfüllte dieses Stück hier tatsächlich mit einem panischen Leben. Namentlich der Tanz unter den alten Bäumen wurde zu einer panischen Feier, für deren trunkene, bacchantische Melodie Hauptmann Verse von einer an Shakespeare gemahnenden dunklen Fülle und Schönheit fand. Diese Szene groß zu gestalten, verwandte Pabst besondere Mühe. Hinter dieser zwar stilistisch nicht ganz einheitlichen, aber dennoch von elementarem Erlebnis aus gestalteten Naturdichtung steht verhalten das Mysterium, das auch aus dieser Naturtheater-Inszenierung hervorleuchtete.

Daß Pabst auf dieser Bühne, sogar mit einer Dichtung, die auf den ersten Blick für eine Naturtheater-Inszenierung besonders geeignet scheint, gehörig entgleisen konnte, zeigt sich mit der bald folgenden Inszenierung des Goetheschen "Gottfried von Berlichingen". Es wurde ein künstlerischer Fehlschlag, obwohl Pabst alle Register seiner Kunst der Naturtheater-Regie zog. Über diesen Fehlschlag können auch nicht die begeisterten Lobesprüche der meisten Kritiker (mit Ausnahme weniger, die ein ausgeprägteres Stilgefühl besaßen) hinwegtäuschen.

Die Frage, ob man die Urfassungen berühmter Bühnenwerke gegen die bessere Einsicht des Dichters wieder zu Ehren bringen solle und dürfe, scheint seit langem im behandelnden Sinne entschieden zu sein. Man beruft sich, und nicht ganz ohne Grund, auf die gegenüber der späteren Ausfeilung größere Frische der ersten Niederschrift. Aber in der Praxis sieht das dann anders aus, und gerade der Urgötz, die "Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand", ist ein Schulbeispiel dafür. Will doch ein moderner Theaterleiter um Gottes willen nicht literarische Archäologie treiben, obwohl, bekennt man sich einmal zum Urtext, der absolute Respekt vor dem Wortlaut der Dichtung das allein Konsequente wäre. Statt dessen trübt man die reine Quelle durch Mischung. Im Falle von Goethes Erstlingsdrama ist das Rezept nicht neu. Man nimmt ein Drittel "Gottfried", ein Drittel "Götz" und tut ein letztes Drittel hinzu, das aus Eigenem stammt und die zeitgemäße Beikost bildet. Das Ganze ist dann freilich

nicht die Urfassung, die man aufzuführen vorgibt, sondern ein Potpourri, das man je nach dem Vorwiegen des einen oder anderen Bestandteils auf den Goethe von 1771, den von 1773 oder schließlich auf den Namen des jeweiligen Regisseurs taufen kann.

Auch Pabst, der in jenem Sommer 1931 das Wagnis unternahm, zum erstenmal in der Theatergeschichte den Urgötz auf ein Naturtheater zu stellen, ist mit dem Text der "dramatisierten Geschichte" recht willkürlich umgesprungen. Zugegeben, er mußte es, denn der Darstellungsstil der Naturbühne, der ja den illusionsmäßigen Schauplatzwechsel nicht duldet, zwang ihn dazu, und man muß ihm zugestehen, daß ihm das unter solchen Verhältnissen Mögliche gelungen ist.

Rechts, wo das burgähnlische Felsengelände reiche Aktionsmöglichkeiten bot, die Berlichingensche Partei, auf der linken Bühnenhälfte, die mit ihren fingierten Innenräumen größere Anforderungen an die Phantasie der Zuschauer stellte, die Bamberger und die sonstigen Widersache - das war eine reinliche Scheidung, die man aber doch nicht als starr empfand, da der große Platz zwischen den feindlichen Lagern ein sinngemäßes Ineinanderfließen der Handlung erlaubte. Damit kam der ideale Zuschauer, der sich vor der Naturbühne mit Andeutungen begnügen wird, auf seine Rechnung. Was aber nicht auf ihre Rechnung kam und kommen konnte, war die Dichtung. Sie mußte sich, eben unter dem Zwang des Naturtheaters, fortwährend Eingriffe in ihren Bestand gefallen lassen (etwas Derartiges hatte es beim "Tell" nicht gegeben), vor allem Mixturen mit der Bühnenbearbeitung von 1773 und grausame Kürzungen. Am meisten hatte darunter die Adelheid-Figur zu leiden (übrigens durchaus zum Vorteil der Darstellerin, die den Weibsteufeleien dieser dämonischen "Leimrute" schon so nicht gewachsen gewesen sein soll). Pabsttreue Verfechter dieser Inszenierung unter den Kritikern haben entschuldigt, die Sickingen-Episode und noch manches andere sei für den Gang der Handlung entbehrlich. Aber warum dann überhaupt "Gottfried von Berlichingen", warum dann nicht das bühnengemäßigere "Schauspiel", in das man ja doch immer da hineingriff, wo man mit dem Urgötz nicht fertig wurde auf der Naturbühne? Weshalb zum Beispiel mußte Pabst hier so unnötige Streichungen vornehmen wie den grandiosen Bittgang der Gräfin Helffenstein vor den aufständischen Bauern, wenn nicht einmal der Naturtheater-Stil dies erforderte? Der gleichen Willkür fiel auch der Bruder-Martin-Auftritt zum Opfer, einer der kernigsten und sinnvollsten des ganzen Stückes. Vielleicht sollte der neben anderen Sentimentalitäten selbsterfundene Pilgerchor einen

Ersatz dafür bieten. Pabst wußte, daß sein Chor der barinherzigen Brüder im "Tell" großartig gewirkt hatte, hier war so etwas barer Unsinn. Und endlich die gleichfalls aus eigener Phantasie hinzugefügte Galgenszene war eine grobe Geschmacklosigkeit. Mußte wirklich zur Würze des Tischgespräches am Bamberger Hof ein armer Sünder in Gestalt einer ausgestopften Puppe vom Leben zum Tode befördert werden? Mit solchen "Stimmungsbildern" kommt man wohl kaum dem Sinn des Urgötz näher.

Im übrigen bemühte sich Pabst redlich - zuweilen eben nur mit etwas äußerlichen Mitteln - die Dichtung als Gleichnis der damaligen Zeit herauszustellen. Dazu hätte es allerdings kaum der allzu handgreiflich wirkenden "Inflationstafel" bedurft, auf der im Anschluß an die zeitgenössischen Ereignisse des Dramas der sinkende Reichsthalerkurs gewissenhaft notiert wurde. Schon das von Goethe gewählte Motto: "Das Unglück ist geschehen, das Herz des Volkes ist in den Kot getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig" sprach deutlich genug. Auch sonst fehlte es in diesem Schauspiel ja nicht an bitteren Wahrheiten, die auch 1931 ins Herz treffen mußten. Zum Beispiel: "Da kommt alle Tage ein neuer Pfannenflicker und meint so und so ..." oder "Teutschland, Teutschland, du siehst einem Moraste ähnlicher denn einem schiffbaren See!" Auch der Taubste mußte diese Worte verstehen.

Unter den Darstellern gab es eigentlich nur einen großen Wurf. Das war der Götz des Hans Eick - kein Ritter im Lohengrin-Stil, sondern ein ungehobelter, Liebe und Haß mit schwäbischer Echtheit herauspolternder Agrarier von herzerfrischender Rauheigkeit, gemühtief und rechtschaffen über eine verpestete Welt schreitend, kindlich in seinem reinbewahrten Mannestum. Ihm und seinem Widerpart Weislingen, der in Wilhelm Hoenselaars eine menschlich sehr ansprechende Verkörperung fand, verdankte Pabst, daß sein gefährliches Experiment dennoch einen ziemlichen Erfolg davontrug.

Der Reichskunstwart Edwin Redslob schrieb einen "Prolog" zu dieser Aufführung, den Pabst vornehmlich als willkommene Reklame von höchster Instanz auffaßte (Briefnotiz vom 2. August 1931 an seine Gattin) und damit dem recht sentimentalen Poem durchaus gerecht wurde.

Pabst war hier seinem eigensten Prinzip, daß die Dichtung als integrires Ganzes im Mittelpunkt einer Inszenierung zu stehen habe, untreu geworden, und dies war sein größter Fehler, es war eine künstlerische Schuld, die durch keine Beherrschung der stileigenen Mittel gerechtfertigt wurde,

und über die kein Publikumserfolg hinwegtäuschen kann. Durch die Tatsache, daß dieser künstlerische Fehlgriff an einem Dichter begangen wurde, für den er sonst tiefstes Verständnis besaß, wiegt diese Schuld besonders schwer.

Unter den Aufführungen der Spielzeit 1932, die hauptsächlich ältere Inszenierungen wieder aufnahm - so die Shakespeare-Komödien "Wie es euch gefällt" von 1928 und "Sommernachtstraum" von 1927, wie auch den "Faust" von 1926, der jedoch nicht mehr die alte Kraft besaß -, ist noch besonders eine Inszenierung des kleinen Goetheschen Stückes "Triumph der Empfindsamkeit" zu erwähnen, die aber im Grunde gar nicht als Naturtheater-Inszenierung anzusprechen ist, da Pabst sie ursprünglich für das kleine Lauchstädter Theater zu Goethes Todesjahr gestaltete.

Dieses Stück ist eine reizende dramatische Kleinigkeit. Goethe schrieb es achtundzwanzigjährig nach den Eindrücken im Wörlitzer Park, in Weimar erlebte es seine Uraufführung. Während Gedichte, Lieder, Briefromane, kurz die gesamte Literatur jener Zeit, die privatesten Kreise, jede Äußerung der Lebensform im Zeichen der Empfindsamkeit und übersitzter Sentimentalität standen, wurde Wörlitz für Goethe das erste kontinentale Dokument der Abkehr von der kunstvoll stilisierten Lebensform. Und Goethes "tolle Oper" ist eine drastische Warnung vor dem Mißverstehen jener empfindsamen Literatur.

Mandandane, die Gattin des humorvollen Königs Andrason, ergeht sich gern in den damals so beliebten Monodramen und steigert sich dadurch in Empfindungen hinein, die eigentlich ihrer Natur zuwider sind. So sieht sie in dem Prinzen Oronaro den schmachttenden, melancholischen Liebhaber und wertet seine Gefühlstiraden als Herzensäußerungen und kommt so auch zu der Proserpina-Szene, in der Iphigeniengeist mitschwingt und aufklingt. Da der törichte Prinz, der seine Gemächer zu künstlichen Wäldern und Parks gestaltet und diese Zauberkulissen selbst auf der Reise mitschleppt, aber eine tote Puppe in der Kleidung Mandandanes als die Göttin seines Herzens ebenfalls mitführt, wird die Königin stutzig, sie spielt selbst die Puppe und erkennt die Hohlheit und Unnatur ihres Anbeters. Der König erhält seine lebendige Gemahlin wieder, und der Prinz zieht mit seiner Puppe vondannen.

Soweit das Stück, das Pabst für die Goethe-Festwochen in Lauchstädt inszeniert hatte (er hatte die konkurrierenden Bühnen von Weimar und Berlin

- letztere unter dem großen Ernst Legal, der wie Pabst 1955 verstarb - nach einhelligem Urteil der Presse weit übertroffen), und das er mit geringen Änderungen und Erweiterungen wie einem Brillantfeuerwerk am Schlusse auf die Harzer Bühne übertrug. Er konnte bei dem Geist dieses Stückes nicht mit der Natur seiner Bühne auskommen, sondern mußte auf dem Mittelgrund künstliche Rokokohecken einbauen, die sich dann zu der Erhabenheit der Natur dieser Bühne in einem wirkungsvollen Kontrast ausnahmen. In diesem stimmungsvoll gestalteten Szenenbild, zu dem Anni Strauß kunstvolle Kostüme entworfen hatte und um das Lothar Windsperger eine fein nuancierende und unterstreichende Musik rankte, agierten die Spieler mit großer Anmut und Spielfreudigkeit, die einen lebendigen Kontakt mit den Zuschauern herstellte. Hans Eick gab den humorvollen König, Peter Elsholtz einen mimisch hervorragenden Prinz Oronaro, Eduard Marks einen leicht ironisierenden Kavalier Merkulo, Walter Oehmichen den Askalaphus als eine zweite Art Mephisto. Charlotte Kühlmann stellte als Mandandane wie als Proserpina eine Glanzleistung in den Zauber der nächtlichen Bühne.

Goethes "dramatische Grille" war hier zu einem heiteren, unbeschwerten Spiel geworden, das vom Zuschauer nichts verlangte, ihn aber reich beschenkte mit seiner liebenswerten Anmut. Diese Aufführungen mögen zusammen mit den Shakespeare-Komödien den freundlichen Ausgleich zu dem großen Goetheschen Weltminus des "Faust" gebildet haben.

Sechs Jahre war Erich Pabst Leiter und alleiniger Regisseur dieser Bühne gewesen. Es mögen viele Motive dazu beigetragen haben, daß Pabst sich nach dieser Spielzeit von der Bühne zurückzog. Einer der wesentlichsten Gründe war bestimmt die Tatsache, daß die Arbeit als Intendant eines größeren Stadttheaters nur noch wenig Zeit übrig ließ, auf einer ferner gelegenen Naturbühne - wenn auch mit den Darstellern des eigenen Hauses - wirklich vollendete Inszenierungen zu gestalten. Schon in der letzten Spielzeit hatte er ja weitgehend auf ältere Inszenierungen zurückgreifen müssen. 1929 hatte Pabst sein Amt als Leiter des Osnabrücker Stadttheaters begonnen, 1931 das gleiche in Augsburg.

Aber es war gewiß nicht das allein. Hinzu kam bestimmt die Erkenntnis, daß seine Intentionen auf dieser Bühne sich längst erfüllt hatten, daß sein Inszenierungsstil auf dieser Bühne keiner weiteren Entwicklung mehr fähig war. Es konnte auf dieser Bühne zu einer künstlerischen Stagnation für ihn kommen, die auf die Dauer gefährlich werden mußte, indem sie seine

allgemeine künstlerische Entwicklung lähmte. Das gleichmäßige Anhalten der Lobessprüche von seiten der Kritiker will da wenig besagen, ein Künstler besitzt da - zumindest, wenn er sich selbst gegenüber ehrlich ist - ein feineres Gespür als jeder Außenstehende.

Was Pabst einst aus Berlin fortgetrieben und zu dieser Bühne geführt hatte, war sein Widerwille gewesen gegen die einerseits in Routine stagnierende und andererseits gedankenlos herumexperimentierende Großstadtbühne. Wollte er sich selbst nicht in ähnliche Gefahren bringen, mußte er mit einiger Entschlossenheit seine Arbeit hier zu einem Abschluß bringen. Denn was sein letztes Ziel gewesen war, den großen Klassiker in eine freiere Umwelt zu stellen, das hatte er längst mit seinen Inszenierungen von "Faust", "Sommernachtstraum" und "Wilhelm Tell" erreicht. Doch was die Größe dieser Inszenierungen ausgemacht hatte, waren große einzelne Bilder von symbolischer Kraft gewesen. Um das zu zeigen, verharnte ich so eingehend bei einzelnen Szenen des "Tell". Die jahrhundertealte Kultur der Innenraumbühne beweist hier ihre absolute Überlegenheit gegenüber der Naturbühne, die bestimmte augenblickliche soziologische und kulturelle Verhältnisse voraussetzt, um ein wirkliches Recht zu besitzen und somit zu künstlerischer Vollendung kommen zu können. Die geschlossene Bühne hat sich ihren eigenen Lebensraum geschaffen, die Naturbühne steht und fällt mit dem Wollen und Können des sie beherrschenden Regisseurs. Das Theater ist ewig, so wie die Kunst ewig ist, aber die Naturbühne ist nur ein Phänomen am Rande dessen, was Theater heißt. Sie ist im Grunde ein Zwitter von geringer Lebenskraft, denn in ihr ist das autonome Reich der Kunst durchbrochen. Sie besteht, ich schließe mich hier voll Kutscher an, nur insofern zu Recht, als sie eine zeitweilige Ergänzung des Innenraumes bedeuten kann. Es gibt, präzise gesprochen, gar nicht "die" Naturbühne, sondern es gibt nur Naturbühnen, da ja jede ihr einmaliges und ganz spezifisches Gesicht besitzt. Aber gerade in diesem fast anthropomorphen Charakter, den sie für einen Künstler besitzen kann, gründet die Liebe, die ihr Regisseur zu ihr, dieser einen besonderen Naturbühne, immer hegen wird. Zahlreiche Briefnotizen Pabsts aus späteren Jahren sprechen von seinem Heimweh nach "seinem" Bergtheater. Man kann diese bestimmte Naturbühne lieben, wie man einen bestimmten Menschen lieben kann, aber man kann nicht "das" Theater lieben, ebensowenig, wie man "den" Menschen lieben kann. Besessenheit eines Theaterkünstlers hat damit gar nichts zu tun.

Und gerade diese Tatsache wirft ein besonderes Licht auf den Künstler

Erich Pabst. Sein Künstlertum kam nicht aus der Besessenheit eines Jürgen Fehling, aus dem künstlerischen Machttrieb eines Reinhardt und Jeßner, sondern aus der Mitte eines reichen und liebefähigen Menschentums. Dieser Wesenszug allein, der menschliche und künstlerische Anpassungsfähigkeit voraussetzt, ermöglichte es ihm, auf der Naturbühne Inszenierungen von solcher Geschlossenheit zu gestalten.

Anhang zum ersten Teil:

"Faust II" am Roten Tor in Augsburg

1935

Die Richtlinien seiner Bearbeitung zu dieser Inszenierung hat Pabst auf den ersten Seiten seines Regiebuches selbst niedergelegt und in erweiterter Form in einem mir nur in Maschinenschrift vorliegenden Aufsatz publiziert.

Diese im Regiebuch skizzenhaft notierten Richtlinien sind folgende:

- "1.) Eine möglichst für das Volk faßbare Einführung in den schwierigen Stoff. Also nur die Stationen des Faust im Kern und in ihrem einfachsten Sinn.
- 2.) Auswahl des Textes mit Rücksicht auf den für das gesprochene Wort widrigen Raum der Gesamtanlage des Roten Tores, der nicht nur akustisch abdrosselt, sondern selbst bei akustischer Deutlichkeit den Wortgehalt entkräftet. Denn die Entfernung verwischt das Mimische und die Geste des Einzeldarstellers.
- 3.) Starke Umstellung auf die visuelle Phantasmagorie, die optische Schau, die auch im Wort offen und latent vorhanden ist. Goethe empfing viele Anregungen durch Bilder.
- 4.) Dadurch wird ein Revuestil möglich, wie er in diesem höheren Sinne noch nicht angewendet wurde. Hier einmal umgekehrt: nicht der Manegestil revueartiger Umzüge, der die Dichtung zerstört (Heidelberg, Frankfurt), sondern der durch die Dichtung gegebene, der eine Brücke schlägt zu einem Werk, das sonst umgangen wird und tot bleibt.

5.) Die Sünde am Wort soll hier geheiligt werden durch den einen simplen Zweck: dieses großartigste deutsche Werk in erster, lapidarer Einführung der Masse nahezubringen. Daher sind auch die Einlagen mit erklärendem Text durch Lautsprecher keine fremdartigen Unterbrechungen und Stilwidrigkeiten. Es ist der Ausdruck der letzten Konsequenz für den Sinn dieser Bearbeitung."

Wenn Goethe auch selber den zweiten Teil seiner "Faust"-Tragodie für ein stärkeres Theaterstück hielt als den ersten Teil, so hat das Theater doch stets diesem von Vorzug gegeben. Der zweite Teil gibt der Darstellung wie dem Verständnis große Probleme auf, die - will man die Verlebendigung dennoch auf der Bühne wagen - eine Entscheidung unumgänglich machen, die Entscheidung nämlich der dramaturgischen Bearbeitung. Pabst vertritt die für den Regisseur hier verständliche Auffassung, daß es keine Erörterung darüber geben könne, ob überhaupt eine solche Bearbeitung statthaft ist. Denn hat man sich einmal entschlossen, den zweiten Teil auf die Bühne zu bringen, muß man zu dieser Konsequenz gelangen. Der dramaturgischen Fassung freilich sind nach Art und Grenzen die verschiedensten Möglichkeiten gegeben. Bei der überquellenden Mannigfaltigkeit des Stoffes wird sich der Bearbeiter ein Ziel geben müssen, das seine Anlage ordnet. Diese jeweilige Zielsetzung wird sich mancher Auseinandersetzung darbieten müssen, und der, der erwartungsvoll aus vertiefter Lektüre auf die Bühne schaut, muß notwendig in jeder dramaturgischen Bearbeitung ihre engen Grenzen erkennen.

Die beiden Teile bilden eine Einheit. Das gesamte Werk hat ein Ausmaß, das eine ungetrennte Aufführung nicht zuläßt, die schon zeitlich nicht zu bewältigende Ansprüche an Bühne und Zuschauer stellen würde. Auch die Neueinstudierung an zwei getrennten Abenden in einer Spielzeit geht meistens über die Kraft eines Theaterapparates. Kleine und mittlere Bühnen werden ihre Arbeit auch nicht auf mehrere Spielzeiten vorplanen können, da bei ihnen stets mit einem Wechsel der Künstler gerechnet werden muß. So bleibt es denn meist bei einer Bemühung um den ersten Teil, die oft schon die vorhandenen Möglichkeiten und Kräfte bis zum Äußersten anspannt.

Wenige Jahre vorher hatte das Augsburger Stadttheater den ersten Teil herausgebracht, doch die große Aufgabe, auch hier den zweiten "Faust" zu gestalten, war offengeblieben. So kam es zu Pabsts Inszenierung dieses Werkes auf der Freilichtbühne am Roten Tor.

Pabsts Bearbeitung entstand aus dem einen Ziel, eine Einführung in das Werk zu geben. Er dachte daran, wie er in seinem Aufsatz wörtlich ausführt, "durch das theatralische Erlebnis vielen den Mut und die Möglichkeit zu geben, sich die Kostbarkeit der Dichtung weiterhin zu erschließen". Dies als zentrales Ziel gesetzt, muß einer Inszenierung von vorn herein eine Grenze in ihrem Wert und ihrer künstlerischen Bedeutung setzen.

Alles, was nicht unbedingt zum Wege Faustens bis zu seiner Erlösung gehört - die mannigfachen Anspielungen auf gewisse Umstände und Probleme seiner Zeit, die Goethe hier niedergelegt hat - wurden fortgelassen. So erschien es Pabst, um ein Beispiel anzuführen, für den Kerngedanken der Dichtung nicht erforderlich, Goethes naturwissenschaftliche Auseinandersetzung zwischen Neptunismus und Vulkanismus zu erfahren. Gleichfalls sei es für den Gang der Handlung auch unerheblich, mit anzusehen, wie Faust und Mephisto für den bedrohten Kaiser eine Schlacht gewinnen. Es genügte nach Pabst zu wissen, daß sie diese gewinnen und daß Faust dadurch die Möglichkeit erhält, sein Vorhaben durchzuführen, dem Meere Land abzugewinnen, wozu ihn der Kaiser mit dem Strande belohnen muß.

"Es galt auf der anderen Seite bei der Bearbeitung so zu Werke zu gehen", schreibt Pabst, "daß neben dem geistigen Gehalt die großartige Kraft der sinnlichen Schau, die sich gerade in diesem Werk offenbart, erhalten wird. Goethe, der sehr stark durch das Auge lebte, hat im "Faust II" die Gestaltung der Bilder und Szenen aus der Sinnenfreude des Auges geboren. Bildwerke der verschiedenen Zeiten und Künstler haben ihm Anregung und Vorlage gegeben. Die Bearbeitung sieht deshalb auch die Möglichkeit vor, der reichen bunten Schau Genüge zu tun, und läßt Szenen wie etwa das Maskenfest am Kaiserhof bestehen. So entwickelt sich aus Gehalt und Form dieses Werkes Ziel und Gesetz für die gesamte Inszenierungsanlage. Der Rhythmus des Werkes, der seine Bewegung von der Tiefe in die Höhe und von der Höhe in die Tiefe hat (Unterwelt = Hölle - höhere Regionen = Himmel), muß sichtbar werden. Die Fülle der Szenen bedingt gleichzeitig eine große Beweglichkeit, und die große feststehende, symbolhafte Architektur der Bühne wird der Angelpunkt für den Ablauf des Spieles sein, wobei mit Hilfe des Kostüms und in sich beweglicher dekorativer Mittel der Phantasie des Zuschauers Anregung und Richtung gegeben wird. Es ist im Verfolg der Bearbeitung auch durchaus möglich, ohne das Werk künstlerisch zu stören, einen gesprochenen Kommentar einzufügen. Es werden in entsprechenden Abschnitten bei abgedunkeltem Raum durch einen Lautsprecher erklärende Texte gegeben, so daß die Zuhörer der Belastung ent-

hoben werden, sich unnötig auf die Suche nach Ausdeutung zu geben. Das Spiel wird feierlich eingeleitet werden durch Richard Wagners "Faust-Ouvertüre", die gewissermaßen in diesem Falle eine Bindung zwischen dem ersten und dem zweiten Teil bedeutet. Für die Bühnenmusik und die Singchöre ist die Komposition von Felix Weingartner benutzt worden."

Zahllose Notizen auf den letzten Seiten des Regiebuches lassen ein genaues Studium Pabsts darüber erkennen, welche Bilder Goethe zu seinen szenischen Visionen angeregt haben. Wenn Pabst die möglichst vollkommene Gestaltung dieser optischen Schau als sein höchstes Prinzip in der Inszenierung ansah, so konnte er jenen Grad an Vollkommenheit, der dem Theater hier möglich ist, sehr nahe kommen, hatte sich aber stets dessen bewußt zu sein (und war sich anscheinend auch dessen bewußt), daß er niemals der universalen Größe dieses Werkes auf dem Theater gerecht werden konnte. Denn das Größte an diesem Werk ist Wortkunst, reine Wortkunst, die unübersetzbar bleibt in mimische Gebärde. Denn darin unterscheidet sich ja gerade das dramatische Wort vom sonstigen dichterischen Wort, daß sein höchster Sinn und seine Erfüllung nicht in ihm selber ruhen, daß es des Mimischen bedarf, um zum wahren Leben zu kommen, daß es über sich hinausdrängt. Aber diese Wortkunst hier ruht in sich selbst, sie ist in sich von einer Vollkommenheit, deren Visionen sich gar nicht in lebendige Bilder umsetzen lassen. Aus reinen Visionen geboren, verlangen diese Worte vom Leser wieder in reine Visionen umgesetzt zu werden, ohne den Weg über den lebendigen Mimus, den jedes sonstige Drama verlangt. Aber das ist nur die eine Sprachschicht des zweiten Faust. Darüber noch liegt jene andere Schicht, in der das Wort aufhört, Wort zu sein. Es ist die gleiche Sprachschicht wie beim späten Hölderlin, hier tritt sie uns vornehmlich in den Worten Mephistos von den Müttern entgegen. Steht das Wort der unteren Sprachschicht für ein Sein, ein Tun, umfaßt es ein Bild, das seinen Sinn ausfüllt, so wird das Wort dieser Sprachschicht "sinn-los", denn sein Sinn ist in ihm selbst erfüllt. Ist das Wort der unteren Sprachschicht relativ unübersetzbar, so ist diese Sprachschicht absolut unübersetzbar ins Mimische.

Welche Verengung und Verarmung hier die dramatische Versinnlichung der Dichtung mit sich bringt und mit sich bringen muß, zeigt sich ganz deutlich, wenn Pabst große Passagen der vollkommenen Dichtung streichen mußte, um sie als reine Szenenangabe oder als Anweisung für eine Pantomime zu benutzen.

Doch es kommen im zweiten Teil noch andere Faktoren hinzu, die eine theatralische Darstellung des Ganzen erschwerten. Es ist vornehmlich die Tatsache, daß auch im Bereich des durchaus Darstellbaren ständig die mimischen Ebenen gewechselt werden. Partien, die Größe, Weite, tragende Stimme verlangen, wechseln mit solchen, denen man nur mit kammer-spielhafter Intensität gerecht zu werden vermag. Diese Tatsache wird wahrscheinlich von den wenigsten Regisseuren bei der Inszenierung dieses Werkes beachtet, und auch Pabst scheint ihrer nur dunkel bewußt gewesen zu sein, denn seine Bearbeitung läßt keine besonderen Unterscheidungen zwischen diesen mimischen Ebenen erkennen. Wenn auch die größten Teile auf Weite und großes Bild drängen, so gibt es doch mimische Situationen, die tiefste Innerlichkeit des Darstellers und größte Nähe zum Zuschauer verlangen, wie etwa die berühmten Verse:

"Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen,
Allein im Innern leuchtet helles Licht ..." (11499-11500).

Der erblindete Faust. Ein ganzes Menscheleben ist hier in ein Gesicht gefaßt. Hier sah Goethe nur ein Gesicht, das ewige Gesicht des Menschen. Diese Worte verlangen eine Stille, eine intensive Nähe zum Zuschauer, die allerdings bei diesen Versen nur die wenigsten Darsteller aushalten könnten. Pabst aber setzt daneben als Regieanmerkung: "Faust richtet sich dann auf, hoch, trotzig, großartige Gebärde! Der Text bis zum Schluß crescendo zum dröhnenden Trompetenton, dabei die Treppe hin oben hochtapsend, stolpernd, wieder sich aufrichtend - großartige Steigerung!" Die Regieanmerkung ist deutlich genug, man vermag die Szene sich sehr gut vorzustellen. Was hier blieb, kam in seiner äußerlichen Pathetik der "stählernen Romantik" des Dr. Goebbels, die Pabst in dem zitierten Aufsatz nicht unerwähnt läßt, ziemlich nahe. Pabst mußte aber so inszenieren, denn die Anlage der Inszenierung mit dem Riesenraum dieser Bühne verlangten diesen Stil. Eine Inszenierung ist ein Kunstwerk, und ein Kunstwerk kann nicht über zwei Leisten geschlagen werden. Im übrigen wechselt Goethe selbst sogleich wieder die Ebene, denn der Schluß der Passage endet tatsächlich in rhetorischem Pathos. Eine ähnliche Situation ist die kurz darauf folgende, in der der Todgeweihte sich an den Türpfosten seines Palstes ins Freie tastet. Hier könnte das leise Zittern der Greisenhand größte mimische Kunst sein, aber der Raum würde sie verschlucken. Was darauf folgte, ließ Pabst in prophetischem Pathos als das von Goethe visionäre geschaute Programm des deutschen Menschen von 1935 sprechen. Wieweit solche Passagen noch Goethescher "Faust" waren, mag jeder für sich entscheiden.

Die gesamte Bearbeitung mit ihren zahllosen Strichen, ihren gut dreißig Instrumental- und Chormusiken, ihren ganzen aus den Regienotizen sehr wohl zu erkennenden schauspielerischen und chorischen Führungen in jedem Detail nachzuzeichnen, würde zu weit führen. Ich habe diesen Abschnitt als besonderes Kapitel an die Darstellung der Harzer Naturtheater-Inszenierungen angehängt, weil es wohl Freilichttheater, aber kein Naturtheater ist. In dem Riesenraum dieser Anlage konnte Pabst Szenen und eindrucksvolle Bilder geben, die im Rahmen seines Bilder- und Revuestiles von unbestreitbarer Großartigkeit waren. Was von jeher Pabsts größte regieliche Stärke gewesen war, das gesamte Panorama einer Bühne mit ihren letzterreichbaren Stationen organisch in das Spiel einzubeziehen, das verwirklichte er auch hier. Die ganze Architektur der Bühne in ihrer rustikalen Mächtigkeit wurde der ruhende Pol im stetig wechselnden Spiel und hatte sich einer ständig wechselnden Bedeutung in ihrer gleichbleibenden Symbolhaftigkeit einzufügen. Selbst das außerhalb der eigentlichen Bühne liegende Rote Tor wurde in das Spiel einbezogen als die Burg des Menelaos. Die symmetrische Architektur der Bühne wurde geteilt von einer vom mittleren Bühnengrund und bis zu ihrer äußersten Höhe hinaufführenden breiten Treppe. Den Lauf dieser Treppe unterbrach in ihrer Mitte ein breiter Absatz, auf dem sich der Thron des Kaisers befand. Der Absatz verbarg eine Versenkung, die zu Faustens Zauberstücken diente. Die rechte Bühnenwand umschloß zwei große und tiefe Blendarkaden, in denen sich die Laboratoriumsszene abspielte.

Pabst arbeitete in seiner Inszenierung sehr viel mit symmetrischer Anordnung, da durch sie leicht der Eindruck einer Monumentalität zu erzielen ist. Das darstellerische Aufgebot war entsprechend dem Spiel und den Dimensionen der Bühne ungewöhnlich groß; das gesamte Personal der Augsburger Bühne wurde eingesetzt. Die Regie arbeitete besonders mit Lichtwirkungen, verwandte die verschiedensten Scheinwerferformen und leuchtete oftmals nur einen kleinen Teil der Bühne aus, eine Technik, die Pabst in schlichterer Form schon auf dem Harzer Bergtheater bei seinem "Faust I" verwandt hatte. Die vorzügliche Führung des Lichtes und die große Pracht und Buntheit der Kostüme waren die stärksten Mittel, den angestrebten Bilder- oder Revuestil zu erreichen. So begann die erste Szene, die Goethe im Anschluß an Guido Renis "Aurora" gestaltet hatte, mit einem anmutigen Bild, Ariel über dem Chor der knieenden Naturgesiter. Nach Faustens Abgang wurde rasch der aufgelegte Rasenteppich entfernt, gleichzeitig hielt von der anderen Seite der Kaiser seinen Einzug und nahm auf dem Podest unter dem Baldachin Platz. So hatte der Ablauf der ganzen Aufführung fließend zu

geschehen. Diese geringen Umbauten vollzogen sich bei abgedunkeltem Raum während einer Bühnenmusik. Die Szene der kaiserlichen Pfalz dachte sich Pabst nach eigenen Regieangaben folgendermaßen: "Auf dem Podest der Baldachin mit leicht zu tragenden Pfosten, der Sitz mit Purpur und Gold ausgeschlagen. An den Treppenseiten links und rechts das gedrängte Gefolge, auf den unteren Stufen in steigender Anordnung die Großen des Hofes, der Schatzmeister und der Marschalk links, der Heermeister und der Kanzler rechts. Das Gefolge ist in einer fünfzehn Meter auf jeder Seite ausschwingenden Kurve aufgestellt. Weit fort an der Seite je drei in Weiß gekleidete Diener, nicht mehr im Lichtkreis. Acht Pagen verschieden verteilt. Auf der oberen Stufe der Astrolog, alt und mit weißem Bart, in schwarzem, langem Mantel. Wenn alle an Platz geschritten und der Kaiser sitzt, Musik aus."

Zum bald auftretenden Mephisto vermerkt Pabst: "Im zweiten Teil ist Mephisto unendlich spaßig, komisch, frech, ordinär, sicher, ein so großartiges Urelement aller Spaßmacher aus dem Urmimus. Das muß der Darsteller unbedingt treffen. Die Deftigkeit ist auch gespeist von dem steten inneren Triumph, daß er Faust besiegen wird." Hier mißversteht Pabst völlig die ironische Haltung des alten Goethe. Der Mephisto des zweiten "Faust" hat nichts mit einem Shakespeareschen Spaßmacher zu tun, der freilich Pabst unendlich viel mehr lag. Aber das Mißverständnis ist als das eines Regisseurs sehr gut zu verstehen, denn der Mephisto des alten Goethe ist in Wahrheit alles andere als eine Theaterfigur. Denn Theater und Drama verlangen Nähe zur Welt, seelische Gefährdung des Dichtenden, die Haltung des alten Goethe ist ironische Distanz, unter deren Blickwinkel auch die Gestalt dieses Mephisto zu sehen ist. Pabst nahm diese zwielichtige Gestalt viel direkter, als sie gemeint war. Als er 1926 in Thale den ersten Teil inszenierte, besaß er eine weit tiefere Konzeption. Der Darsteller des Augsburger Mephisto, Hans Eick, hatte auch schon 1932 in der Thaler Wiederaufnahme die gleiche Rolle gespielt und dort eine ähnliche, leicht burleske Konzeption verkörpert, wie ich sie von ihm später selbst im Osnabrücker Stadttheater sah.

Das folgende Maskenfest gab dann Gelegenheit, den Revuestil in seiner letzten Konsequenz zu gestalten. Namentlich der Vorbeizug des Plutuswagens mit dem verkleideten Faust und dem Knaben Lenker (dessen Allegorie allerdings wohl schwerlich erschöpft werden konnte) bot vorzügliche Gelegenheit, wenn auch Pabst wohl kaum die Pracht der Mantegnaschen und Dürerschen Bilder erreicht hat, die er anstrebte. Dennoch besaß die

Inszenierung in derartigen Bildern ihre Höhepunkte. Ein solch großartiges Bild auch wurde die letzte Szene vor Faustens Tod. Die sonst abgedunkelte Bühne ist hier nur durch unsicheres Fackellicht erhellt. Faust schreitet die Treppe herunter und spricht mit großer Gebärde (in Wahrheit ein leises Selbstgespräch, von dem nur Mephisto einiges belauscht) die in dieser Situation grausigen Worte: "Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt" (11539). Mephistos kalte, stille, zynische Worte der Erwiderung mußte Pabst streichen, denn die Bühne ließ eine solche Sprache nicht zu, außerdem sind sie alles andere als "unendlich spaßig": "Du bist doch nur für uns bemüht ..." (11544-11550), desgleichen: "Vorbei! Ein dummes Wort..." (11595-11603). Was hier an Wortkunst verloren ging, konnte durch keine Bilder, wie auch die bisher unerwähnten der gelungenen Phantasmagorie der Helenabeschwörung oder des Faust-Helena-Euphorion-Idylls, aufgewogen werden, auch nicht durch Eicks groß gestaltete, aber ein wenig ins Burleske verschobene Phorkias-Episode, die die einzige mir erhaltene Kritik neben einzelnen Partien des durch Harry Buckwitz verkörperten Faust als den größten schauspielerischen Eindruck vermerkt.

Die Grablegung und Himmelfahrt Fausts wurde noch einmal der Anlaß zu einem die ganze Bühne füllenden Bilde. Dieses Ende ist ohnehin eine der gefährlichsten Stellen des ganzen "Faust", denn diese vorgespiegelte Himmelfahrt aus der Wortdichtung ins Bild umgesetzt, kann beim wirklich denkenden Zuschauer kaum umhin, den Eindruck einer leicht farcenhaften Blasphemie zu erwecken. Die Szene ins Bild zu bringen, setzt beim Regisseur eine gewisse metaphysische Unbefangenheit voraus. Denn die dichterische Vision ermöglicht vieles und ist zu vielem berechtigt, das der Bühne versagt bleiben müßte. Pabst verlegte sich ganz auf das Bild und strich den größten Teil der Lyrik, ließ von den Engeln Fausts "Unsterbliches" die Treppe emporführen und schließlich das ganze Spiel mit Orgel, großem Chor und vollem Orchester ausklingen.

Diese Inszenierung besaß allein schon nach ihren äußeren Maßen und ihrem Aufwand eine unbestreitbare Großartigkeit, die aber trotz aller Vollendung im Rahmen des Möglichen nicht darüber hinwegtäuschen kann, in welchem engem Rahmen nur hier Dichtung in lebendiges Theater umgesetzt werden konnte. Es bleibt die offene Frage, ob ein Programm, in baldhaftem Revuestil eine solche Dichtung "der großen Masse nahezubringen", wie Pabst es selbst - zum Teil Zeitströmungen unterliegend - beabsichtigte, überhaupt berechtigt ist. Wahrhafte Dramatik gewinnt erst Leben auf der Bühne, aber hier war einer Dichtung, die im Gegensatz zum Drama ein

universelles Weltbild gibt, Gewalt geschehen. Wie gefährlich auch das Experiment des "Faust I" auf dem Naturtheater in Thale 1926 gewesen sein mochte, es besaß mehr Größe, ganz einfach darum, weil es ehrlicher war.

Zweiter Teil

INSZENIERUNGEN AN DEN STADTTHEATERN

AUGSBURG, MÜNSTER UND OSNABRÜCK

Über Erich Pabsts Inszenierungen als Intendant des Stadttheaters Augsburg in den Jahren 1931 - 1936 hat sich kaum Material erhalten. Soweit ich sehe, hat Pabst hier eine große Reihe seiner Harzer Inszenierungen auf Innenraum umgearbeitet, da sich in vielen der bisher benutzten Regiebücher eine Anzahl nachträglicher Eintragungen, Stellungs- und Bühnenskizzen, sowie im Personenverzeichnis hinzugefügter Namen Augsburger Schauspieler finden.

Zuvor hatte Pabst zwei Jahre sein Amt als Intendant des Stadttheaters Osnabrück ausgeübt. Seine Amtszeit brachte eine Gesundung der dortigen Theaterverhältnisse, wie sie bei Kenntnis der vorherigen Verhältnisse kaum zu erwarten war. Der städtische Zuschuß wurde auf Bruchteile des bisherigen Aufwandes heruntergedrückt, die Abonnentenziffer erreichte die bedeutende Höhe von rund fünftausend, das heißt nicht nur die relativ, sondern die damals absolut höchste Zahl an deutschen Theatern. Das alles ist dortige Stadtgeschichte und aktenmäßige Tatsache. Es ist allerdings nur die eine Seite jener Epoche. Das Stadttheater erlebte auch eine künstlerische Blütezeit, die dort noch heute als solche in der Erinnerung vieler lebt. Zum erstenmal seit langem führte Pabst in Osnabrück eine Zeit herauf, in der Schauspiel, Oper und Operette in ausgewogener Leistung und Bedeutung nebeneinanderstanden und organisch zu möglicher Vollkommenheit entwickelt wurden. In der Zeit des Experimentierens im Theater und mit dem Theater gab es eine Rückkehr zu den beständigen Fundamenten lebendiger Bühnenkunst, die sich auf alle drei Gattungen erstreckte. In der Oper führte der geistvolle und tiefmusikalische Dr. Berend den Dirigentenstab (später Nachfolger Pabsts in der Intendanz), hatte Bozo Miler die Spielleitung (ihn nahm Pabst mit nach Augsburg hinüber), wirkten große Talente und bedeutende Stimmen.

Die künstlerische Höhe des Schauspiels jener Tage beruhte auf Können von Rang im einzelnen und einer Ensembleleistung im ganzen, die auf gleich großen Stadttheatern ihresgleichen suchte und im letzten des Intendanten eigenes Verdienst war. Pabsts Inszenierungen von Barlachs "Sintflut",

Hans J. Rehfishs "Die Affaire Dreyfus", die deutsche Erstaufführung von Giraudoux' "Grenze", die Uraufführung des Iren Sean O'Casey "Der Pflug und die Sterne" wurden zu künstlerischen Erlebnissen, denen auch die Presse der verwöhnten Reichshauptstadt vorbehaltlos Lob zollte, und die sie als Ensembleleistungen dem Berliner Theater als Vorbild hinstellte.

Im Herbst 1931 wechselte Pabst dann zum Augsburger Stadttheater hinüber, da dieses ein größeres Ensemble besaß, dem er jedoch eine große Reihe seiner bisherigen und am Harzer Theater schon mitwirkenden Darsteller hinzufügte.

Über eine Inszenierung Pabsts in Augsburg hat sich ein Vortrag von ihm selbst erhalten, den er 1934 vor den Studenten des theaterwissenschaftlichen Seminars von Professor Kutscher in München hielt: "Zu meiner Inszenierung von Hebbels 'Agnes Bernauer'".

In diesem Fall soll nun allein die Interpretation des Regisseurs selber stehen, zum einen, weil sich außer diesem Vortrage darüber nichts erhalten hat, zum anderen, weil das zwar subjektive Wort des Künstlers oft wichtigere Aussagen bringt als fremde Interpretationen. Darüber hinaus zeigt dieser Vortrag Pabsts grundsätzliche Stellung zu seinem Berufe als Regisseur. Das Folgende sind Ausschnitte aus diesem Vortrage, denen in ihrer Ausführlichkeit wenig hinzuzufügen ist.

"Wenn ich zu Ihnen über meine Agnes-Bernauer-Inszenierung spreche, so muß ich für meine Ausführungen die Ihnen hier vom Katheder nicht gewohnte Subjektivität in Anspruch nehmen, die die Aussage über das eigene Werk mit sich bringt. Aber die wissenschaftliche Formel für das, was ich zu zeigen habe, scheidet nicht allein deshalb aus, weil sie mir nicht zu Gebote steht und ich unberufen einbrechen würde in die alleinige Zuständigkeit ihres Lehrers, sondern ich glaube, der Sinn einer Darlegung des Künstlers würde sich für Sie entstellen, wenn eine wissenschaftliche Methodik dazu angewandt würde. Ich darf mich gerade vor Ihnen meiner Subjektivität hingeben und mich zum Objekt Ihrer wissenschaftlichen Betrachtung machen, ohne die Würde dessen zu verletzen, was ich im wesentlichen repräsentiere.

Darüber kann heute weniger als je ein Zweifel herrschen, daß der Regisseur im Theater, der Inszenator von Bühnenwerken Anspruch auf die Anerkennung eines absoluten Künstlertums in seiner Tätigkeit hat. Das Werk einer Inszenierung ist ein Kunstwerk, zu dessen Bildung umfassende, im

absoluten Sinne geltende Funktionen künstlerischer Gestaltung gehören ...

Wohl formt der Spielplan eines Hauses dessen Gesicht und gibt die Grundlage für die erstrebte geistige Haltung, aber die Erfüllung eines Spielplans durch sein Lebendigwerden in den Aufführungen gibt dem geistigen Willen erst die wahre Ausdeutung und Kraft. Derselbe Spielplan zweier verschiedener Kunstinstitute ist, durch das Erlebnis der Aufführung gegangen, nicht derselbe Spielplan. Die Ausdeutung des dramatischen Kunstwerkes läßt eine Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten zu, bedingt durch die individuelle Verschiedenartigkeit des reproduzierenden Apparates, dessen Haltung wiederum durch den Geist der eigenen Zeit bedingt wird. Hebbel um die Mitte des vorigen Jahrhunderts im Wiener Theater, Goethe und Schiller zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in Weimar sind nicht Hebbel und Schiller und Goethe des Staatstheaters in Berlin im vorigen Jahrzehnt oder heute in unserer Gegenwart. Aus den nicht immer unmittelbar sichtbaren das Theater bestimmenden Kräften hat sich die jeweilige Stellung und Bedeutung des Regisseurs ergeben. Auch die starke Potenz eines Inszenators muß zu ihrer Auswirkung Voraussetzungen finden, die außerhalb seines persönlichen Willensbereiches liegen. Die Zeit eines bürgerlich unbekümmerten Komödiantentheaters hatte keinen anderen Spielleiter nötig als den erfahrenen Darstellerkollegen, der aufgrund der Autorität seiner Dienstjahre und der eben damit zusammenhängenden Erfahrung für seine Kollegen ein Stellungsangeber und Textabhörer war, der ohne Einfluß auf den vorhandenen, vorgefundenen Stil einer Komödiantenerfahrung und Toutine blieb, und dem der Gedanke zum Versuch einer solchen Beeinflussung gar nicht kam, da er selber darstellend in diesem Stil befangen war. Erst die differenziertere Forderung eines theatergeübten Publikums brachte die Forderung nach einer differenzierteren Gestaltung an das Theater heran. Diese Forderung läßt sich als eine rein ästhetische bezeichnen. Hier fand der artistische Regisseur seine Voraussetzungen, von hier aus gelangte er zu der abwegigen, übertriebenen Stellung eines Tyrannen für die produktiven und reproduzierenden Elemente der Bühne, dem die Aufführung zum Selbstzweck seiner ästhetisch artistischen Künste wurde ...

Heute muß der geistreiche Elegant einer ästhetischen Periode dem dienenden Gestalter am Werk weichen, dessen Deutung ihm aus einer Tiefenschau wird, die die großen Zusammenhänge der seelischen Lebensbedürfnisse seiner Nation kennt und erkennt. Es muß besonders betont werden, daß aus einer solchen Verwurzelung die Kräfte auch für die rein künstlerische Gestaltung steigen. Aber nicht nur die das Theater umlagernden Wandlungen

des Zeitgeistes rücken die Stellung des heutigen Regisseurs in die eines wahrhaft Leitenden, sondern auch die Verhältnisse innerhalb dieser Kunstbetriebe. Das Vorhandene soll und kann nicht beseitigt werden, aber es muß in die Wandlung mit hineingenommen werden

Von einer solchen Charakterisierung des heutigen Regisseurs ausgehend, kann ich geraden Wegs auf ein einzelnes Beispiel seiner Arbeit eingehen, das sich hier in der Inszenierung von Hebbels "Agnes Bernauer" ergibt. Denn im Charakter des Reproduzierenden ist bereits seine Blickrichtung, die Art seiner künstlerischen Intuition und Visionskraft vorausbestimmt, und ihm wird seinerseits gerade heute ein Werk wie "Agnes Bernauer" zum klassischen Exempel seiner Aufgabe werden. Hier ist die dichterische Substanz, zu deren Verlebendigung eine weltanschauliche Erkenntnis nötig ist, und die in ihrer Problemstellung die Klärung im Zeitsinne bietet. Nicht die Liebestragödie als solche, sondern das Beispiel einer großen Staatsidee bekommt in unseren Augen die klare Betonung. Nicht das Interesse an dem Schicksal eines schönen liebenden Mädchens, sondern die Verflechtung des Privaten in die öffentliche Sphäre lockt uns zur Darstellung dieses Werkes. Die Schauer über den Tod einer Schicksalsverfolgten werden verdrängt durch die Erschütterung über die Großartigkeit eines Opfers, das in restloser Selbstüberwindung ein herrschender Staatsmann bringt. Vor Verwunderung stehen wir vor uns selbst, wenn wir erkennen, wie mit einem Schlage ein uns eingegebenes und geschenktes Staatsempfinden den Blick für ein großes Kunstwerk ändernd weitet. Es ist kein Zufall, daß wir in unserem heutigen Theater eine Hebbel-Renaissance erleben, und daß besonders diese "Agnes Bernauer" an zahlreichen Bühnen in dieser Spielzeit zur Aufführung gebracht wird

Als ich mir klar war, wo die Betonungen in diesem Werk liegen, da lockte mich bei dieser ausgesprochenen Gegenüberstellung von privatem Schicksal und öffentlich-staatlichem Interesse zur Vorarbeit zu meinem Regiebuch etwas, was ich sonst für die künstlerische Intuition nicht für unbedingt notwendig halte, und was nicht usuell zu sein braucht. Das war ein eingehendes literarhistorisches Studium bezüglich der Konzeption dieses Werkes und ein historisches Studium um denselben Stoff, den sich der Dichter zum Vorwurf gemacht hat. Man muß feststellen, daß er die Zeit des Anfanges des fünfzehnten Jahrhundert mit großartiger historischer Treue in dem Werk aufgefangen hat, und zwar in einem höheren Sinne. Die dichterischen Abweichungen und eigenwilligen Ergänzungen im Tatsachengang seiner Fabel sind für diese Feststellung unerheblich. Es ist

bekannt, daß er in München eingehende historische Studien für sein Drama getrieben hat. Ihm müssen die Vorstellungen, die er daraus schöpfte, bei der Arbeit so gegenwärtig gewesen sein, daß er nicht nur zwischen den Zeilen diesen zeitlichen Hintergrund mitschwingen, sondern oft scheinbar unnötig seine Personen davon sprechen läßt. Gerade die Textstellen, die für den Zuhörer ohne historische Kenntnisse unverständlich bleiben, weil sie sich aus dem Zusammenhang des Dramas selber nicht erklären, gerade diese, ich möchte fast sagen übereifrigen Ausrutscher der Dichterfeder haben mich darauf aufmerksam gemacht, wie sehr wohl die dichterische Vision unlösbar gebunden sein müsse an die Wiedergabe der historischen und politischen Situation, in der seine Menschen leben. Solche Stellen sind mehrfach zu finden. Ich erwähne die Klage des Augsburger Bürgermeisters Nördlinger über die Vormacht der Zünfte, die er im Ballsaal beim Ritter Nothafft von Wernburg vorbringt, ferner die Bemerkung Kaspar Bernauers in der ersten Unterhaltung mit seiner Tochter Agnes nach dem verhängnisvollen Ballabend. Er sagt: "Fürchte keine Gewalttat, auch hier stehen wir auf roter Erde, auch in Augsburg ist Westfalen." Die Anspielung muß den historisch nicht gebildeten Zuhörern vollkommen unverständlich bleiben. Es ist die auf das westfälische Gericht, also auf die Feme, die, wie ich aus Geschichtswerken über Augsburg feststellen konnte, gerade in Augsburg zur Zeit des Bernauers eine große unheilvolle Rolle spielte. Kurz, es mußte für mich zwingend sein, daß die Hebbelsche Idee von dem Zeithintergrund für sein Werk in die sinnliche Anschauung des Theaters gebracht werden mußte. Das düstere Chaos dieser Zeit, die nach allen Seiten hin zerrissene politische Situation: Ansturm der Zünfte auf das Stadtpatriziat, Entzweigung der Herrschenden, in Bayern allein drei sich befehdende Herzöge von München, Ingolstadt und Landshut, Kampf der Stände gegeneinander, das Brauchtum der Turniere, Sitten-, Standes- und Ehrbegriffe, Rechtsauffassung, Rechtsverwirrung, alle diese sich treibenden und bewegenden Kräfte und Unordnungen, das zittert wie heiße Luft über Hebbels Drama und ist künstlerisch der Kontrapunkt als ein Mittel, die Verklärung der Ordnung, wie sie der Dichter in der Sittlichkeit der Staatsidee sieht, leuchtender erstrahlen zu lassen.

Das Bemühen, dieses künstlerische Mittel zur Wahrnehmung zu bringen, führte mich hier zuerst auf die Gestaltung des Bühnenbildes. Denn was im Wort, im gesprochenen Dialog verlorengeht für die Aufmerksamkeit des Zuhörers, die ja hingedrängt wird auf den Gang der Fabel, das muß eindeutig für das Auge festgehalten werden. Es entstand ein Bühnenbild, das sich von dem

gewohnten, etwa historischen Realismus loslöste. Die Zimmerräume sind nach obenhin aufgerissen, und der Blick geht immer über den durch die Wände abgesteckten Grundriß hinaus in die Ferne. Es hat mir vorgeschwebt, in großen Prospekten durch das malerische Ausdrucksmittel darzustellen, daß die Menschen räumlich und zeitlich in einen großen Rahmen von sie überragenden Gebundenheiten hineingestellt sind. Allein schon dieses Aufreißen des Bühnenraumes gibt der Phantasie die gewollte Richtung. Ich hatte mir die Prospekte an sich als Ausdruck eines Chaos vorgestellt gedacht. Von diesem Ausgangspunkt nun rollt gewissermaßen die ganze Darstellung in eine Richtung, die ich bezeichnen möchte als einen überrealen, expressiven Stil. Es war mir bange, als ich daranging, nun zu untersuchen, ob diese über mich gekommene bildhafte Vision dem Dichterwort, der Anlage der Szene, dem Umriß der Personen standhielt, und es ist meine Überzeugung, daß sie es tat. Auch Hebbel, so dünkt mich, muß fasziniert gewesen sein von Bildvisionen eigenartigster, stärkster Prägung. Gleich die allererste Regieanmerkung zu Eingang des Stückes, "Theobald, allein, einen Blumenstrauß in der Hand", erweckte in mir eine so starke, bildhafte Vorstellung, daß meine Phantasie aufgerührt wurde. Dieser Blumenstrauß wird in den ersten Szenen zu einem Symbol, das für Theobald, für Agnes und das eifersüchtige Bürgermädchen Barbara voller Bedeutung steckt. "Er hebt den Blumenstrauß empor, Agnes legt den Strauß auf den Tisch, Barbara nimmt den Strauß, hält ihn in die Höhe und geht mit ihm ab." Solche Regieanmerkungen des Dichters erweisen, welche Bewegung er diesem Requisit gibt, Hoffnung, Enttäuschung, Freude, Wut, Bangen um ein ganzes Leben, das zittert und gleißt um diesen Strauß in den ersten Szenen. Es ist kein nebensächliches, totes Requisit. Diese Verlebendigung selbst um ein totes Requisit, die Intensität mit der das geschieht, das ist so aufreibend, verdichtet, daß mich allein schon diese Betrachtung im intuitiven, künstlerischen Nachfühlen auf die Richtung dieses Stiles brachte, den ich nun für das Folgende festhielt.

Unschuldig, unberührt, im Morgentau des Lebens steht Agnes, der Engel von Augsburg, in den ersten Szenen da, und ihre ersten Partner, Theobald, der alte Knippeldollinger und die Barbara tragen mit ihrer Erscheinung, mit dem, was sie bewegt, die Atmosphäre eines Gewitters heran. Die sich verzehrende Liebe des Baadergesellen zuckt auf, die Gier des nimmersatten alten Lüstlings Knippeldollinger züngelt heran, und die rasende Eifersucht des derbanimalischen Bürgermädchens Barbara schließt wie zuckende Flamme aus den dunklen Hintergründen des Lebens hervor. Unmittelbar, rasch,

in den Äußerungen durchschlagend treten die menschlichen Gefühle und Triebe hervor. Ich wurde in der Erscheinung dieser Gestalten das Bild vom aufzuckenden, schwefligen Gewitter, wie ich es schon andeutete, nicht mehr los. Das mußte ich auf die Vorstellung um diese Gestalten übertragen. Theobald bleich und verzehrt, Knippeldollinger ein unheimliches, wie von künstlichen Mitteln auf geheimnisvolle Weise aufrecht erhaltenes gelbes Gerippe, Barbara strotzend, brutal, von derbem Knochenbau. Das muß von der Darstellung unmittelbar in Erscheinung und Maske zum Ausdruck gebracht werden, das heißt die Betonung des Wesentlichen, die Umreißung scharfer Konturen, der Ausdruck einmalig in den Farben, das heißt das Fortlassen von feinen Nuancen, die Herausstellung der Einmaligkeit jeder Erscheinung, so auch hierin der Stil des Expressiven.

Der Schlüssel für die persönliche Wesenheit des Dichters war gefunden, und bis zum Schluß des Werkes fand sich die Bestätigung, daß meine Phantasie sich verwurzelt hatte und identisch geworden war mit der des Dichters. Immer wieder blinkt das Zeitkolorit auf, so auch in der Abrechnung, die Vater Bernauer mit dem Ritter Törring hält, so in der Schilderung des Turniers zu Regensburg, so in der stummen Gestalt des Emmeran Nußperger zu Calmperg, dem Henker der Agnes, so in den kleinen Episodenfiguren des Kastellans zu Vohburg und des Dieners Stachus zu München. Immer wieder erstehen diese Hebbelschen Bildvisionen wie beim Blumenstrauß, so in der herrlichen Szene zwischen Agnes und Albrecht bei der Einführung in Vohburg, am Betpult von Albrechts Mutter. Die Regieanweisung "Albrecht erblickt einen Totenkopf und hebt ihn empor" stellt ein Requisit als Symbol heraus und verbindet mit diesem Hinweis eine faszinierende darstellerische Geste. Totenkopf und Blumenstrauß werden zu antithetischen Symbolen "in die Höhe gehoben". Man verspürt, wie im Drama eine balladeske Melodie mitschwingt. Hier die Blumen, dort der Totenkopf, hier die engelhafte Schönheit, dort die schwelende Gier. Das ist auch die Melodie des Wortes. Es ergreift beglückend zu entdecken, welch ein großartiger Kompositeur der Sprachmusik Hebbel ist. Fast kontrapunktisch schlingen sich die Sätze ineinander und miteinander. Ein Beispiel: In dem Augenblick, in dem sich das Liebespaar in der Baaderstube beseligt gefunden und sich in die Arme sinkt, treten die Ritter und Freunde Albrechts ein und melden, daß sie zur heimlichen Trauung einen Priester gefunden haben. Albrecht fragt, wann und wo, Fraunhoven antwortet: "Heute abend Schlag zehn in der Kapelle der heiligen Maria Magdalena. Aber wir müssen alle verumumt kommen wie zum Totendienst." Darauf Albrecht: "Gut, und morgen nach Vohburg.

Agnes, das ist ein Schloß an der grünen Donau. Gib acht, dort wirst du über dich selbst lachen, sooft du an diesen Morgen zurückdenkst. Da gibt es mehr Lerchen als anderswo Spatzen, und in jedem Baum fast sitzt eine Nachtigall." Vermählung und Totenglocken, verummte Nacht und lachende Landschaft mit hellem Sang der Vögel, das klingt ineinander und prägt sich ein, wie die Schau von Hölle und Himmel.

Ich habe versucht, den Weg an wenigen Beispielen aufzuzeigen, wie mein Weg zum Regiebuch war und wo die Zündungspunkte für meine nachschaffende Phantasie lagen. Ich glaube, daß diese Beispiele genügen, um die Ehrlichkeit des Bemühens aufzuweisen, dem Dichter getreu das Werk in die Darstellung zu übersetzen. Ich will nun an einem Beispiel zeigen, daß der Regisseur, der so in seinen Bildvisionen von der ursprünglichen dichterischen Vision getragen wird, dann auch zu Ausdeutungen gehen darf, für deren Berechtigung keine wörtlichen Belege von dem Dichter zu finden sind, die aber aus der Konsequenz der Gesamtschau kommen. Die letzte große Szene, die Schlacht zwischen Herzog Ernst und Herzog Albrecht ist von Hebbel ohne jeden Zusatz als "offenes Feld, Bauernhütten, wovon eine ganz in der Nähe" beschrieben. Mich ließ im Verfolg dieser Bildvisionen diese nicht los, daß zu Eingang dieser Szene die Landschaft in Nebel gehüllt sei, und es war mir, als ob diese Nebel sich auflären müßten, geteilt durch Sonnenstrahlen, wenn der Sieg des Opfers, der Sieg der Grundidee am Schluß des Dramas offenbar wird. Ich habe versucht, diese rein äußerliche, bildhafte Gestaltung so anzulegen und damit den Ablauf oder besser den Aufstieg der dichterischen Absicht auch von diesem künstlerischen Mittel her begleitend zu betonen. Auch das hat mich nämlich zutiefst aufgeführt, daß ein scheinbar düsterer Stoff, in düstere Melodie gebracht, in Erschütterung menschlichen Elends und Mitleidens zur Wirkung gesetzt, im tiefsten und größten Sinn zur erhabenen Heiterkeit gebracht wird. Blutopfer und Entsagung verklären sich, indem sie eines, das über allem steht, zum Siege bringen: den reinen Glauben an eine höhere Ordnung, deren letzte und höchste menschliche Sprosse zur Ordnung des Himmels hin die Idee des Staates ist, der allen Eigennutz und Eigenwillen bindet, zur Hingabe an das Allgemeinwohl der Mitmenschen.

Nicht unerwähnt will ich lassen, daß bei der Durchführung solcher Regieabsichten die Hemmungen, die sich notwendig vom Material, mit dem der Regisseur zu arbeiten hat, entgegenstellen, nicht ganz überwunden werden können. So macht es Hebbel in diesem Falle einer Bühne wie der meinen,

die nicht aufwarten kann mit den letzten Errungenschaften der Technik, nicht leicht durch den häufigen Dekorationswechsel. Der Weg von der Empfängnis der künstlerischen Vision bis zu deren Umsetzen in die Bühnenwirklichkeit ist mit mancherlei Kompromissen gepflastert. Oft muß auch, besonders an einer Provinzbühne, die künstlerische Absicht aus dem Zwange der harten Wirklichkeit sich so umstellen, daß die Grundidee Gefahr läuft, verwischt zu werden. Oft auch bringt das Zugeständnis von einer entgegengesetzten Seite neue Gestaltungsformen, die wie ausgezeichnete künstlerische Objektivation aussehen, obwohl aus Zufall geboren. Zu wissen, daß es eine andere präzise Gestaltungsmöglichkeit auch für diesen Fall gibt, das entbehrt nicht der Komik. Heilsam vielleicht immerhin für den Theatermenschen, um ihn darauf aufmerksam zu machen, daß ihm die Souveränität eines Dichters nun einmal nicht vergönnt ist."

Ich habe diesem Aufsatz hier in solcher Ausführlichkeit Platz gegeben, weil sich in ihm Grundsätzliches über den Künstler Pabst offenbart. Sieht man davon ab, daß Pabst zu Anfang in manchen Sätzen in Gefahr ist, Hegels dialektische Staatsideologie mit ihren absoluten Forderungen in zeitgenössische Weltanschauung abzubiegen - denn es bedarf doch wohl kaum des uns 1933 "geschenkten" Staatsempfindens, um eine Habbelsche Dichtung richtig zu verstehen - so kann man durchaus feststellen, daß Pabsts Konzeption des Dramas die höchstmögliche ist. Es ist bemerkenswert, wie dieser anpassungsfähige und keineswegs starrdenkende Künstler sogleich Hebbels eigene Höhe der Konzeption erreicht, sobald er sich an die Dichtung selbst hält. Seiner Stellung als Interpret entsprechend (hier setzt der Vortrag Pabsts oben besprochene Aufzeichnungen über den Regisseur als Interpreten fort), setzt der Regisseur Pabst Hebbels dialektische Gestaltungsform sogleich in starke, lebendige, antithetische Bilder um.

Pabsts Anschauungen über den Regisseur im ersten Teil des Vortrages bestätigen genau das, was sich im allgemeinen aus seiner künstlerischen Arbeit selbst ablesen läßt. Der Diener an der Dichtung, das ist für Pabst die leitende Idee seiner Arbeit als Regisseur. Und dennoch erhebt der Regisseur für seine Arbeit den Anspruch eines absoluten Künstlertums. Doch bedeutet das in diesem Falle nicht, was Reinhardt oder Jessner darunter verstanden, daß der Regisseur in jeder Hinsicht absolute Gewalt, so auch über die Dichtung, erhalte, sondern daß der Interpret nur seiner eigenen Vision von der vorliegenden Dichtung verantwortlich sei, doch diese in ständigem Kontakt mit der dichterischen Vision zu halten habe. Pabst zieht hiermit die

Synthese aus dem Regisseurtyp des vorigen Jahrhunderts, der nur ein helfender Leiter der Schauspieler war, und dem absoluten Souverän der ersten drei Jahrzehnte, der seinem eigenen Gestaltungswillen selbst die Dichtung unterordnete. Diese Synthese ist nicht eine den Extremen ausweichende Mitte, sondern sie ist wirklich jene höhere Form, die jede Synthese kennzeichnet, in der beide vorhergehenden Formen umgeschmolzen und im Hegelschen Sinne "aufgehoben" sind. Diese Form des Regisseurs ist die für den Bereich großer Dichtung höchstmögliche. Diese Feststellung ist nur eine grundsätzliche theaterwissenschaftliche und besagt nichts über die individuelle künstlerische Größe der den jeweiligen Formen angehörenden Regisseure. Der von Pabst geforderte und angestrebte Regisseurtyp setzt eine starke geistige Potenz des Interpreten voraus, die dennoch willens und imstande sein muß, sich der höchsten Instanz, der des Dichters, zu fügen. Interpretation heißt Verlebendigung; der Regisseur der ersten Form ist aber nicht Interpret, weil er selbst zu wenig an der Gestaltung des zu Verlebendigenden beteiligt ist, so wenig wie jener der zweiten, der das zu Gestaltende zum Material seines eigenen Wollens entwertet. Erst in dieser dritten Form läßt sich von Interpretation sprechen, da dieser Regisseur die dramatische Dichtung, die kraft ihres dynamisch-entelechischen Charakters über sich hinaus zu einer Verlebendigung in der Zeit drängt, dem Willen des Dichters entsprechend und der dichterischen Vision adäquat lebendige Gestalt werden läßt. Es hieße mich mißverstehen, nähme man an, ich wollte Pabst zu einer reinen Inkarnation dieses Regisseurtyps machen. Diese Form war für ihn ein Ideal, um das er kreiste und sein ganzes Leben lang bemüht war. Wie sehr auch Pabst seinem eigenen Wesen untreu werden konnte, wie auch er zum Nachteil seiner eigenen Arbeit in den Bestand einer Dichtung zuweilen eingreifen konnte, habe ich anhand der Thaler "Götz"-Inszenierung deutlich zu zeigen versucht.

Die von Pabst angestrebte und in der Hebbelschen "Agnes Bernauer" anscheinend durchaus erreichte Inszenierungsform muß zeitnahe und zeitlos, ewiggültig, dem Willen des Dichters gemäß und von der eigenen Persönlichkeit gefärbt sein, muß wie in diesem Falle scharf antithetisch nuancieren und dennoch nicht auseinanderbrechen lassen. Wie sehr Pabst im vorliegenden Falle bemüht war, die Inszenierung ganz aus dem Geist der Dichtung heraus entstehen zu lassen, zeigen seine weiteren Ausführungen über sein eingehendes Studium der Dichtung selbst und der historischen Hintergründe, vor denen die Dichtung steht. So ergeben sich drei Faktoren, die dem Regisseur hier für seine Arbeit Richtung geben und erst ge-

koppelt und aufeinander abgestimmt ein lebendiges Kunstwerk ermöglichen: der Zeitgeist des historischen Vorganges, des Dichters eigene Weltanschauung und Bezogenheit und schließlich die Nähe zur eigenen Zeit. Es darf hier am Rande vermerkt werden, daß sich gerade hierin der Charakter des Geschichtsdramas erweist, daß es gleichermaßen aus dem Geist der historischen Situation wie seinem ideologischen Gehalt heraus lebt. Dieses Hebbelsche Werk bewegt sich auf der Grenze zwischen Geschichtsdrama und Ideendrama, da es unlösbar mit der historischen Situation verbunden ist, aber seine letzte Verwirklichung erst in der Idee findet. Jenseits von beiden Bereichen steht die Tragödie, die einer ganz anderen Tiefenschicht entspringt. Das Ideendrama ist an säkulare Wesenheiten gebunden, hier die charismatische Herrscheridee, die Hebbel zwar mit Hegel weitgehend von der individuellen Persönlichkeit auf das Abstraktum des Staates verlagert. Die Tragödie in ihrer reinen Ausprägung reicht über ideologische Bedingungen hinaus.

Die weiteren Ausführungen des Vortrages zeigen sehr deutlich, in welcher Form seine nachschaffende Phantasie in jener Periode arbeitete. Die Beispiele sind in ihrer Ausführlichkeit durchaus nachvollziehbar. Das Ganze zeigt Pabsts Fähigkeiten zu beiden Formen der Interpretation, der gedanklichen Deutung der Dichtung und der kongenialen Umsetzung in lebendiges Theater. In diesem Künstler stand analytisches Denkvermögen gleichwertig neben seinen bedeutenden regielichen Fähigkeiten. Den meisten seiner Inszenierungen ging ein ähnliches, wenn auch nicht immer so ins Einzelne gehendes literarhistorisches Studium voraus. Denken und künstlerischer Impuls standen bei ihm in einem harmonischen Gleichgewicht.

In welchem Maße dem Regisseur und Theaterleiter immer wieder die Schulung des schauspielerischen Nachwuchses am Herzen lag, zeigt deutlich seine "Denkschrift über die dramatische Schulung, das Prüfungswesen und die Stellenvermittlung auf dem Gebiete des Theaters", die er 1935 als Intendant des Augsburger Theaters in Maschinenschrift publizierte. Auch diese Denkschrift ist für den Künstler und Menschen Pabst aufschlußreich, als ihre Forderungen ganz aus seinem Wesen heraus verstehbar sind. Für Pabst besaß alles Geistige das Gesicht der Ordnung, war es unlösbar mit dem Begriff des Gesetzes verbunden. Gesetz, Recht, Sitte, Ordnung, all das nahm in seinem Denken einen so vornehmlichen Platz ein, daß es seine Haltung sowohl im Persönlichen und Privaten, wie auch im rein Geistigen bestimmte. Sein Sinn für Recht und Ordnung konnte manchmal bis an die Grenze des für einen Künstler Wahrscheinlichen gehen.

"Er konnte manchmal ein rechter Michael Kohlhaas sein," äußerte einmal seine erste Gattin mir gegenüber, als sie mir von einem Rechtsstreit zwischen ihm und Reinhardt berichtete. Das Westfälische ist aus seinem Wesen nicht hinwegzudenken.

Auch in diesem Aufsatz geht es ihm in erster Linie um Ordnung, um eine Neuordnung der gesamtdeutschen Theaterverhältnisse. Die Denkschrift wollte in kurzer Form Gedanken aufweisen, die auf den wichtigsten Gebieten des deutschen Theaterlebens in dessen gesamter Neuordnung einen notwendigen Aufbau vorzeichnen sollten.

"Die seit Lessing immer wieder vorgetragene und zur Verwirklichung angestrebte Idee vom Nationalen Theater," heißt es im Vorwort, "hat bis auf den heutigen Tag nur in einer Beziehung ihre Erfüllung gefunden, das ist die quantitative Ausdehnung des deutschen Theaterwesens und dessen Verankerung im Bewußtsein aller Volksschichten als einem Instrument, dem die größte Macht der geistigen und seelischen Beeinflussung gegeben ist. Der Apparat selber aber hat bisher noch keine qualitative Füllung gefunden, die seiner quantitativen Ausdehnung entspräche, weder im absolut ästhetischen Sinne, noch im Sinne eines aus nationalem Boden einheitlichen Stiles." Sieht man hier von der zeitbedingten starken Betonung des Nationalen ab, so besitzen diese Worte noch heute die gleiche Aktualität, die sie 1935 hatten. "Um eine solche Neuordnung herbeizuführen, wäre es zum ersten nötig, daß die produktiven Kräfte, Dichtung und Komposition, die Grundlage gäben, zum anderen, daß der Apparat selber mit seinen reproduzierenden Kräften sich zu einer präzisen Bereitschaft für die produktiven gestalte. Künstlerische Höhe und Vollendung der produktiven Kräfte herbeizuführen liegt nicht im Bereiche der menschlichen Macht und bedarf der Gnade, das letztere jedoch ist dem Willen untertan." Aus dieser Erkenntnis entnimmt Pabst dann die Forderung nach einer fundamentalen Umgestaltung aller das Theater prägenden Kräfte. "Der Gesamtapparat des heutigen Theaters ist unpräzise und geht zu seinem größten Teil an einer wahrhaft gestaltenden Objektivation vorbei. Er stellt den Stil des "Irgendwie" dar. Dieser Mangel entspringt aus der Regellosigkeit aller darstellenden Künste, einer Regellosigkeit, die weder Tradition noch Gesetze im Werkhaften erkennt und infolgedessen auch kein Scheidungsvermögen besitzt. Die große Ausdehnung des Apparates kann sich nur zu einem geringen Teil des urwüchsigen Theaters oder gar des Genies bedienen und ist angewiesen auf die Heranziehung eines nicht unbedingt a priori berufenen Durchschnittees. Dieser wird nur brauchbar durch werkhafte Tüchtigkeit und durch

eine geistig-künstlerische Disziplin, die ihm die verantwortungsvolle Repräsentation eines berufenen Standes stets bewußt hält."

Dann geht Pabst zu seinem in aller Ausführlichkeit dargestellten Programm über. Er stellt fest, daß es bis dahin keine obligatorische Schulung für den Darsteller gebe, ein in Bedeutung und Umfang tragfähiges Schulwesen nicht vorhanden sei und es auf keinem Gebiete der darstellenden Künste eine präzise Schulmethode gebe. Die vereinzelt vorhandenen Schulen oder Lehrfächer an Akademien beruhten in ihrer Leistungsfähigkeit auf der jeweilig zufälligen Tüchtigkeit ihrer wenigen Lehrkräfte und ständen in keinem Zusammenhang zueinander. Ihre Auswirkung sei demnach in dem hier geforderten Sinne nicht spürbar. Auch dem Prüfungswesen über die Eignung des Nachwuchses fehle zu seiner Handhabung die Grundlage, was als notwendige Folge des Mangels einer Schulmethode angesehen werden müsse. Auch die Stellenvermittlung sei aufgezogen nach willkürlichen Regeln, etwa nach dem Schema des Arbeitsnachweises, was bei Art und Wesen der ihr obliegenden Aufgabe, wenn nicht völlig abwegig, so doch durchaus ungenügend sei. Pabsts Forderung nach Behebung dieser Mängel durch einen inneren und äußeren systematischen Auf- und Ausbau der Schulung sieht in ihrer Verwirklichung eine wirkungsvolle Abwehr des Dilettantismus, der Günstlings- und Cliquenwirtschaft im Betriebe, im Publikum und in der Presse und andererseits eines öden Darstellungsbeamtentums, ferner die Wiedergewinnung der Gläubigkeit des Theaterbesuchers an die illusionsgebende Kraft des darstellenden Künstlertums und schließlich die Unterbindung des Schadens, den das unpräzise Theater des "Irgendwie"-Stiles für die dichterische Substanz bedeute. Pabst fordert das Schulwesen als eine staatliche Einrichtung, die obligatorisch werde für die Ausübung jeglicher darstellerischer Tätigkeit. Die Schulung solle zur Erkenntnis der großen Kunstmittel der Darstellung führen. Pabst verlangt vom Darsteller ein hochkultiviertes Stilgefühl für den Dichter, Begriffsklarheit über Dynamik und Tempo, Beherrschung der Kunst der Pause, das Wissen um die dramatische Funktion von Charakteren und Szenen, Kenntnisse über die Technik der verschiedenen dramatischen Gattungen, eingehende literarhistorische Kenntnisse der gesamten abendländischen Dramatik (in Verbindung mit einem die Alltagsbildung übersteigendem Maß an kunsthistorischem und historischem Wissen, das als geistige Voraussetzung für die wahre Aneignung einer historischen Rolle unerlässlich sei) ferner Feingefühl und Sicherheit des Geschmacks in allgemeinen Kunstdingen. Für die darstellerische Schulung im Schauspiel solle ein einheitliches Stoffgebiet in der Auswahl der Dichtung als Grundlage gegeben

werden, wobei die großen Stilbildner in den Vordergrund zu treten hätten: Shakespeare, Lessing, Goethe, Schiller, Hebbel und Grabbe. Der Schüler solle nicht an Stoffe herangeführt werden, die für ihn untauglich seien, wie etwa das Problem des Gesellschaftsstückes. Die musikalische Darstellung dürfe nicht mehr einseitig vom Phänomen der Stimme her gesehen werden, hier müsse endlich adäquat dem sprechenden Darsteller die Pflege der Gesamtmittel des Bühnensängers gefördert werden.

Bei der Prüfung dürfe man nicht mehr wie bisher vor Normen zurückschrecken, denn das Talent oder gar das Genie schaffe sich auch dann Bahn, wenn die Kompetenzen es abgelehnt haben sollten. Dies bleibe immer eine der Wesenheiten der Begabung.

Auch die Stellenvermittlung solle verstaatlicht werden. Sie sei so anzulegen, daß sie in steter direkter Verbindung mit den Akademien stehe und später von den Schulstellen abgelöst werde oder diesen nur als rein organisatorische Mittelstelle diene. Die Stellenvermittlung dürfe nicht von Männern geführt und gehandhabt werden, die nur Organisationsbeamte seien, auch der Typ des bisher bekannten Theateragenten selbst im guten Sinne genüge hier nicht. Führend müßten vielmehr Männer sein, die, im Geiste der Kunst gereift, mit fachlichem Wissen versehen, durchaus dem Typ des Pädagogen oder etwa des künstlerischen Regisseurs entsprächen. An die Spitze dieses Institutes würde kein Geringerer zu stellen sein als einer, dem man auch die Führung eines großen Theaters anvertrauen würde. Die geistige und künstlerische Durchdringung der Stellenvermittlung werde das Unterscheidungsvermögen und die Kraft zum Aufbau des deutschen Theaterwesens an dieser entscheidenden Stelle mit sich bringen. Nur so angelegt, könne eine Stellenvermittlung vom innersten Kern eines geistigen Berufes her die äußeren Probleme organisatorischer und sozialer Natur regeln.

Pabst fordert dann die Gründung einer Hauptstelle für alle drei Gebiete - Schulung, Prüfung und Vermittlung - und schließlich die Gründung einer Mutterschule, in der zunächst die Lehrer, Prüfungskommissare und Agenten geschult und mit den grundlegenden Richtungen vertraut gemacht werden.

"Es werden sofort die bisher an der Peripherie des Theaterwesens sich bewegenden wissenschaftlichen Institute einbezogen zur späteren direkten Eingliederung in das Schulwesen, so der Ausschuß für die deutsche Bühnensprache, so die theaterwissenschaftlichen Institute, die theaterhistorischen Museen und Archive, deren Anschauungsmaterial für die breite Praxis greifbar gemacht werden muß."

Schließlich sah das System vor, daß Deutschland in Theaterprovinzen eingeteilt werden solle, deren jede eine Hauptstelle besitze, die wiederum der Reichshauptstelle unterstellt sei.

Dies sind nur die wesentlichsten Gedanken der 50 Maschinenseiten umfassenden Denkschrift. Ihr Inhalt ist sehr charakteristisch für den Künstler Pabst. Sie nur aus dem nach Systematisierung und Zentralisierung drängenden Zeitgeist heraus verstehen hieße Pabsts ehrliches Wollen hier unterschätzen. In diesen Ausführungen zeigt sich das scheinbare Paradoxon, daß der Schauspieler, Angehöriger der ungebundensten aller Berufe, nach System, nach Ordnung, nach Bindung strebt. Dahinter steht die uralte geheime Sehnsucht allen Komödiantentums nach bürgerlicher Einordnung. In jedem Schauspieler steckt im Grunde ein Bürger, aber ein rebellischer, der jedoch nie die Sehnsucht nach jenem Bereich verloren hat, aus dem er ausbrach. Das Gesetz und die Harmonie, die Regisseur und Schauspieler in ihrer Kunst zur Erscheinung bringen, möchten sie auch - wenigstens im geheimen - für ihr eigenes Ich im Soziologischen manifestiert wissen. Aber hierin liegt das Widersinnige, Unerfüllbare des Ganzen, daß der Künstler nur aus der Sehnsucht heraus lebt, deren Erfüllung jedoch Lähmung und Tod seines Künstlertums bedeuten würde.

Es bedarf bei einem Charakter wie dem Pabsts nur einer weltanschaulichen Haltung wie der im Grunde bürgerlichen jener Jahre gleichsam als eines nur auslösenden Momentes, um den Künstler sein Verlangen nach systematischer Einordnung dokumentarisch äußern zu lassen. Das Pädagogische war für Pabst ein existentielles Bedürfnis, so daß es zeitweilig, wie etwa während seines Wirkens am Harzer Bergtheater, sogar gleichwertig neben seinem künstlerischen Gestaltungswillen stand. Auch aus dieser Denkschrift ist deutlich die Ambivalenz seines Wesens herauszulesen, die zu gleichen Maßen im bürgerlichen Lager (alle Pädagogik ist bürgerlichen Charakters) wie im antibürgerlichen des Künstlertums stand. Einem Künstler, der wie er auf dem Schnittpunkt beider Bereiche stand, mußte das Verlangen nach der systematischen Eingliederung umso deutlicher bewußt werden.

In diesem Zusammenhang ist eine Formulierung für Pabst besonders charakteristisch, nämlich die von der geistig-künstlerischen Disziplin, die dem Schauspieler seine "verantwortungsvolle Repräsentation eines berufenen Standes stets bewußt hält". Repräsentation spielte in seinem Denken eine bedeutende Rolle, doch nicht Repräsentation um seiner selbst

willen, sondern um der Idee willen, der der Künstler dient. In diesem Bewußtsein, Repräsentant zu sein, lag zugleich Stolz und Bescheidenheit, in ihm gründete eine gewisse Prunkliebe, die niemals das Maß der Vornehmheit überschritt. Bei seinem Tode nannten ihn mehrere Blätter einen Grandseigneur des deutschen Theaters, was mindestens ebensosehr auf seine menschliche Haltung wie auf seine künstlerische Bedeutung berechnet war. Den Schauspieler zum Repräsentanten zu erziehen, das war das vornehmste Ziel seiner in dieser Senkschrift dokumentierten Forderung nach Neugestaltung des deutschen Theaterlebens und besonders seines erzieherischen Apparates. Doch hierin unterlag er wiederum dem Zeitgeist, daß er die Erfüllung seiner Forderung in einer bestimmten und über ganz Deutschland verbreiteten, zentralistisch gelenkten Methode sah. Bei aller Zurückhaltung, die Pabst dem Lehrer gegenüber der Persönlichkeit des Lernenden auferlegte, konnte doch niemals ganz eine gewisse Nivellierung des künstlerischen Lebens innerhalb des gesamtdeutschen Theaters ausbleiben. Pabst wußte ja selber im Grunde recht gut, daß die Kunst Kunst des Genies oder zum mindesten der starken Potenz ist, und daß der methodisch noch so geschulte Durchschnitt künstlerisch irrelevant bleibt. Der Kristall glänzt immer, ein Stück Glas wird dadurch nicht viel vesser, daß man es methodisch poliert. Es erscheint mir zwingend, daß diese Denkschrift gerade aus der Feder eines bedeutenden Regisseurs und Theaterleiters an einem mittelgroßen Theater kommen mußte, der sich ständig bei seinem auf große Kunst ausgerichteten Gestaltungswillen zu einem nicht geringen Teil mit einem Durchschnitt herumzuschlagen hat, den er künstlerisch dadurch zu heben sucht, daß man ihn systematisch schult und gleichzeitig damit soziologisch sicherer fundiert und einordnet. In jedem menschlichen Bereich mag das folgerichtig sein, niemals aber in dem der Kunst. Kunst bleibt immer die Tat einzelner Weniger, an deren Vorbild sich die übrigen aus eigenem Willen höher bilden können. Hagemann hatte mit seinem zwar überscharf formulierten Wort gar nicht so unrecht, der Schauspieler sei immer, was der Regisseur aus ihm mache. Und ein bedeutender Regisseur wird immer eher mit einem seiner persönlichen Gestaltungsform gefügigen Schauspieler arbeiten wollen als mit einem in staatlich gelenkter Methode festgefahrenen Darstellertum. Pabst war selbst als Regisseur, ohne ins Extrem der Jeßner und Reinhardt zu geraten, eine viel zu ausgeprägte Persönlichkeit, als daß er das im Grunde nicht selbst gewußt hätte. Hier hatte der gestaltende Künstler viel zu große Konzessionen an den Pädagogen gemacht. Die Hindernisse, die der Künstler ständig erfuhr, hatten den Pädagogen zu Illusionen verleitet, denn der Schauspieler wird sich nie einer universalen Schulmethode fügen können.

Die Denkschrift fand bei den maßgebenden Berliner Stellen wohlwollende Aufnahme, denn vieles in ihr schmeichelte dem Zeitgeschmack. Pabst wurde veranlaßt, sein System bis in alle Einzelheiten auszubauen und die ersten von ihm selbst geforderten Schritte zu unternehmen. Aber bald kam es zu einem Zerwürfnis zwischen ihm und dem Propagandaministerium, und das Ganze geriet in Vergessenheit. Sehr zum Wohle der Kunst, denn Pabst hatte wohl selbst nicht klar erkannt, daß sein aus ehrlichem Künstlertum geborenes Programm der Regierung einen noch stärkeren Einfluß auf das Theater als kulturellen Machtfaktor geben konnte. Ob eine solche spätere Erkenntnis zu dem Zerwürfnis beigetragen hat, vermag ich nicht klar zu durchschauen.

Über zwei Augsburger Inszenierungen besitze ich noch Material, die insofern bemerkenswert sind, als es sich bei beiden um für Pabst neue Dramatiker handelt: Grabbes "Napoleon" und Kleists "Amphitryon", beide 1936.

Grabbe, den man immer wieder zu Unrecht als zweitrangig abtut, gehört in Wahrheit zu den bedeutenderen Gestalten der deutschen Dramatik. Freilich ist die hundertfältig sich spiegelnde Welt Grabbes das zerrissene Bild eines monomanisch sich zergrübelnden Nihilisten (die Vorliebe für Grabbe während der dreißiger Jahre beruhte im Grunde auf einem grandiosen Irrtum); der "Napoleon", der sich auf der Grenze von Tragödie und Geschichtsdrama bewegt, zeigt das vergebliche Ringen einer überdimensional gesehenen politischen Persönlichkeit mit den vielfältig abgestuften Gegenkräften einer Epoche. Gleich zu Anfang fing Pabst seiner Gewohnheit gemäß mit großem Aufwand die den gesamten dramatischen Ablauf prägende Atmosphäre ein. Diese Eingangsszene gehört überhaupt zu dem Eindrucksvollsten, was Grabbe gedichtet hat. Hier konnte Pabst erneut beweisen, was er bei Reinhardt gelernt hatte, eine große Masse wirklich zu individualisieren und einen entscheidenden politischen Augenblick, die Stunde der Rückkehr des Kaisers, in grandioser Gestaltung zu verlebendigen. Diese anarchische Welt, über der das Dämonische steht, das Anonymdämonische der Revolution und das Personaldämonische des Kaisers, formte Pabst kontrapunktisch in mehr oder minder abgerundeten Figurengruppen. Das ganze Geschehen dieser Szene und auch der folgenden Volksszenen wurde zu einem lautstarken und nicht immer melodischen Konzert, das der Geschichtsgeist selber zu spielen schien und aus dem schließlich immer deutlicher die eine beherrschende Melodie von dem großen, schon zur Sage gewordenen Kaiser heraustönte.

Pabst inszenierte das ganze Drama mit erstaunlicher Härte, die er bei dem vorwiegenden Lyrismus seiner Harzer Inszenierungen nur selten angestrebt und erreicht hatte. Diese Straffheit der Schauspieler- und Szenenführung war bei dem äußerlich in so vielfältiger Form gestalteten Schauspiel besonders erforderlich. In dieser harten, scharf pointierenden Form konnten grelle Effekte, die aber ganz dem Wesen des Dramas entsprachen, nicht ausbleiben. So etwa strich Pabst im fünften Akt beim Untergang der napoleonischen Armee einen großen Teil des mimisch nicht sehr ergiebigen Textes. Daneben setzte er als Regienotiz: "Unerhörtes Bild! Während Kaiser und Generale in der Schlacht verschwinden, zieht Musik mit blanken Instrumenten auf und spielt. Einer nach dem anderen fällt. Die Musik wird weniger, bis noch der Pauker übrig bleibt, der unbekümmert wie wahnsinnig weiterpaukt. Die Kanonade erreicht ihren Höhepunkt." Ein solcher Effekt war etwa auch, daß er vor Beginn eines jeden Aktes kurz Projektionen aufblenden ließ, die den Zuschauer in wenigen Worten über die Situation unterrichteten. Dieser eigentlich theaterferne Effekt mag Pabst aus Gründen der Instruktion notwendig erschienen sein, gleichzeitig war ihm aber gewiß der Anlaß willkommen, die 1929 am Nollendorfplatz von Piscator verwandte Methode hier in der seiner Inszenierung entsprechenden Form selber einmal anzuwenden. Auch der selbstbewußteste Regisseur kommt nicht umhin, dann und wann Anleihen zu machen.

Pabst kam es in erster Linie darauf an, die große Geschichtsgestalt in ihrer Einmaligkeit und ihrer letztlichen Unbesiegbarkeit zugleich herauszustellen. Hier eben lag das große Mißverständnis der dreißiger Jahre, daß sie Grabbes eschatologischen Glauben an den historischen Heros nicht als tragisch erkannte, daß sie nicht durchschaute, daß dieser Glaube gleichzeitig mit Grabbes fundamentalem Geschichtspessimismus verbunden war, der dem Geist jener Zeit grundsätzlich widersprechen mußte. Grabbe selbst war viel moderner als jene Zeit, die es mit Carlyle hielt. Auch Pabst unterlag mehr oder minder diesem Mißverständnis, und dies gab seiner Inszenierung zugleich Größe und Grenze. Die große darstellerische Kunst des Hans Eick gab unter Pabsts Regie das leuchtende Bild einer unbezwinglichen Herrscherpersönlichkeit, in der sich mancher damals nur zu gern gespiegelt sah. Aber hiermit erlitt das Drama einen wesentlichen Verlust an tragischer Substanz.

Der Regisseur zeichnete selber die Bühnenbilder (von seinem Bühnenbildner Bernhard Klein ausgeführt), die in ihrer kargen und harten Stilisierung die

darstellerische Kunst umso mehr in den Vordergrund rückten. Er arbeitete wiederum mit starken Lichteffekten wie einem blutroten Schlachtenhimmel, blitzartig über das Marsfeld hinzuckenden Lichttupfen und dergleichen mehr. Die straffe Regie ließ keinen Augenblick das große darstellerische Aufgebot - in den weiteren Hauptrollen Walter Oehmichen als König Ludwig, Charlotte Kühlmann als Herzogin von Angoulême, Eduard Marks als "Henker von Paris und Avignon" Jouve - aus den fest vorgezeichneten Bahnen ihrer Intention entgleiten.

Die Inszenierung besaß zweifellos Größe und darf unbedingt zu den bedeutenderen dieses Regisseurs gerechnet werden. Pabst nahm keine einschneidenden Veränderungen des dichterischen Gehaltes vor, und wenn eine zu starke Betonung auf dem Heroischen der Persönlichkeit lag, so entsprach das der Zeit und nicht der individuellen Machtvollkommenheit eines Regisseurs.

Einen völlig anderen Geist atmete die Inszenierung des Kleistschen "Amphitryon" aus der gleichen Spielzeit. Hatte über dem "Napoleon" ein harter Glanz gelegen, so strahlte diese Inszenierung eine große Innigkeit aus und war in einem klassischen Ebenmaß gestaltet. Aber klassisch bedeutet hier nicht klassizistische Kühle, wie das später in Münster oftmals der Fall war, sondern hier war wirklich etwas von der seelischen Glut eingefangen, mit der Kleist sein Drama gestaltete. Pabst konnte hier mit umso sicherer Hand arbeiten, als er von Shakespeare her mit der dem dramatischen Geist sehr entsprechenden Spiegelungstechnik vertraut war, die Kleist hier in den verschiedensten Formen und auf den verschiedensten Ebenen verwendet (Spiegelung des Göttlichen im Menschlichen, des Menschlichen im Göttlichen, des Profanen und Trivialen im Sakralen, Identität des Menschlichen mit dem Göttlichen, Aufhebung der personalen Identität usw., was im einzelnen auszuführen einer Analyse des Dramas gleichkäme). Pabsts vorskizziertes Bühnenbild war ebenso schlicht wie groß, ebenso unaufdringlich wie prägend, war im Grunde konventionell und hielt sich an die Kleistische Szenenangabe. Ohne der Dichtung die geringste Gewalt anzutun, ließ der Regisseur das dramatische Geschehen wie von selber sich entwickeln. So behielt diese seltsam zwischen Mysterium und Komödie sich bewegende Dichtung ihren Gedankenreichtum wie ihre spielerische Grazie, suchte nichts von ihrem widersprüchlichen Charakter auszuglätten oder zu vertuschen, denn dies hätte eine Verschiebung des Kleistischen Weltbildes bedeutet. Kleists Weltbild und Anthropologie sind widersprüchlich, paradox im höchsten Sinne des

Wortes. Die um die Jahrhundertwende aus engherzigem Ethizismus vor-
genommenen Bühnenbearbeitungen dieser Dichtung, die ihre Widersprüch-
lichkeit aufzuheben versuchen, sehen an der spezifischen Problemstellung
völlig vorbei. Pabsts Gestaltung war hier die Folge einer höchst kongenialen
Einfühlung, Regie war wahrhaftes Dienen am Geist der Dichtung.

Harry Buckwitzens geistvolle Verkörperung des Zeus ließ diesen in seiner
ganzen Zwielfichtigkeit erscheinen, in der er zwischen dem Gott, der
wie selbstverständlich von sich sagt, er sei "das, was war, was ist und was
sein wird", und dem raffinierten Verführer steht. Charlotte Kühlmanns
Spiel als Alkmene war von einer Innigkeit, daß sie ebensowohl liebendes
Weib wie würdiges Gefäß der paradigmatischen Verklärung durch die Gott-
heit war. Hans Baur spielte den Amphitryon in dessen ganzer fast tragischer
Gefährdung, die ihn jedoch über aller Sündenqual niemals die menschliche
Würde verlieren ließ. Das komische Element der Dichtung wurde verkörpert
durch Eduard Marks als Sosias und Erna Sellmer als Charis, beide glitten
niemals ins derb Burleske ab. Die gesamte Aufführung hatte eine vorzüg-
liche Presse.

Zählt diese Inszenierung auch nicht zu den bedeutendsten, die Pabst im
Innenraum gestaltete, so besitzt sie in diesem Zusammenhang dennoch be-
sonderen Wert, weil sie erneut ein Beispiel ist für Pabsts grundsätzliche Ein-
stellung als Regisseur, die Dichtung möglichst wesensgetreu ins Bild zu set-
zen.

Dies war gleichzeitig Pabsts letzte Inszenierung in Augsburg. Über seinen
Fortgang schrieb die Presse:

"In der letzten Vorstellung von Kleists "Amphitryon" verabschiedete sich
im Kreise seiner Künstler Intendant Erich Pabst vom Augsburger Theater-
publikum. Es wurde eine ungewöhnlich herzliche, ja stürmische Kundge-
bung für den scheidenden Theaterleiter, der in fünfjähriger Tätigkeit in
Oper, Schauspiel, Operette und Ballett ein hervorragendes Ensemble ge-
schaffen und namentlich auf dem Gebiete des Schauspiels einen Spielkör-
per von außergewöhnlicher Leistungsfähigkeit zusammengebracht hat. Der
Regisseur Pabst verschmähte Übertreibungen und billige Publikumswirkun-
gen und war stets mit Erfolg darauf bedacht, Wesen und Gehalt des Kunst-
werkes sichtbar zu machen. Jungen Künstlern war er ein hervorragender
Führer und Anreger. Seine Klassiker-Inszenierungen waren voll eines star-
ken inneren Lebens und niemals schablonenhaft, seine Lustspielregie be-
sonders Shakespearescher Komödien voll köstlicher Einfälle und musikali-

scher Beschwingtheit. Das Augsburger Theaterpublikum verdankt Erich Pabst eine Reihe unvergeßlicher Erlebnisse." 1)

Im Herbst 1936 übernahm Pabst die Leitung zweier Berliner Privattheater, gab dort vornehmlich Inszenierungen von Gesellschaftskomödien, die, wie mehrmals in der Presse hervorgehoben wird, ein feines Stilgefühl verraten, aber in diesem Zusammenhang unwesentlich bleiben.

1938 wurde Pabst zum Intendanten der Städtischen Bühnen Münster berufen, welche Stellung er bis zur allgemeinen Schließung der Theater kurz vor Kriegsende innehatte. Hier übernahm er zum erstenmal zum Teil auch die Opernregie, die ihn auf diesem Gebiet ebenfalls Bedeutendes leisten ließ. Über die künstlerische Tätigkeit dieser Zeit ist das mir erhalten gebliebene Material gleichfalls sehr lückenhaft. Dennoch mögen einige wenige Inszenierungen dieser Periode nicht übergangen sein.

So mag ein Vergleich der "Iphigenie" aus der Spielzeit 1939/40 mit Pabsts erster Naturtheater-Inszenierung 1925 am Harzer Bergtheater sehr aufschlußreich sein, denn er zeigt, wie Pabst hier im Innenraum wirklich jene seelische Spannung und feine Intensität erreicht, die er damals im Freilicht bei dem gleichen Schauspiel nicht erreichen konnte. Ein Vergleich der beiden Regiebücher macht diese Tatsache zur Genüge deutlich. Hier herrscht nichts mehr von der einstigen Naturseligkeit, hier ist alles sehr fein differenziertes Kammerspiel. Jene von mir oben als Beispiel herangezogene Stelle, bei der Pabst auf der großen und ins Weite strebenden Naturbühne den seelischen Ausdruck ins Triviale zu vergrößern in Gefahr war, hat sich in der jetzigen Konzeption ganz zugunsten einer Innerlichkeit gewandelt. Hierzu haben freilich mehrere Faktoren beigetragen, vornehmlich wohl die grundsätzliche künstlerische Reifung des Regisseurs, aber das Wesentliche bleibt dennoch die diesem Drama allein adäquate Gesetzmäßigkeit der Innenraumbühne. Wo in Thale die Darstellerin der Iphigenie mit überlauten Gebärden innere Erregung zu demonstrieren hatte, schreibt Pabst jetzt: "Sie steht wie erstarrt, ihr hohler Blick geht ins Wesenlose, eine tiefe, spannungsvolle Stille liegt über ihr." Erst, während sie das Folgende spricht, wendet sie sich zum König hin: "Du wendest schauernd den Gesicht, oh König .." Sie hatte es gar nicht sehen können, daß er sich abgewandt hatte, sie hatte es gar nicht zu sehen brauchen, sie hatte es gefühlt. Das ist Intensität, das ist Kammerspiel, die einzig mögliche und wahrhaftige Form, den Geist dieses Schauspieles widerzustrahlen. Sämtliche Schauspieler waren

1) Münchener Neueste Nachrichten, 27. Mai 1936.

fähig, diese seelische Spannung ganz durchzutragen und der hohen Sprachkultur dieses Werkes gerecht zu werden. Die Iphigenie spielte Charlotte Kühlmann mit letztem Einsatz an schauspielerischem Vermögen. Seinen Darsteller des Thoas, Horst Koch, ließ Pabst niemals das Barbarische überbetonen, wie dies in fataler Weise bei vielen Verkörperungen der Rolle geschieht. Hans Baur sprach einen leidenschaftlichen Orest, Hans Werner Peschties gab den Pylades, Hans Schille den Arkas. Pabsts vorskizziertes Bühnenbild wurde von seinem Bühnenbildner Dr. Theo Döring ausgeführt. Die ganze Aufführung war auf Worttheater abgestellt, vermied jegliche Effekte und ließ jedes Wort aus der seelischen Tiefenschicht erstehen, der es angehört. Bei dem klassischen Ebenmaß befand sich Pabst auf dem entgegengesetzten Pol zu jenem burlesken Element, das er mit vitaler Vehemenz in einigen Szenen seiner Harzer Shakespeare-Komödien oder etwa auch dem dortigen Auerbachschen Keller entwickelte.

Zu dieser Breite des Gestaltungsvermögens, das jede Dichtung in dem ihr eigentümlichen Geist beließ, bedurfte es eben seines Einfühlungsvermögens und seiner Erkenntnis, daß das Drama nicht um des Regisseurs willen da ist, sondern der Regisseur um der Dichtung willen. Aus dem Regiebuch läßt sich genau ablesen, wie Pabst seinen Orest sich zu wenigen aber starken Höhepunkten steigern ließ, die einzige Art einer wirklich dynamischen Gestaltung dieser Rolle. Viele Schauspieler finden bei dieser Rolle nie das richtige Maß, befinden sich in einer ewigen Ekstase, die sie einer wirklichen Dynamik beraubt und den Darsteller selber wie den Zuschauer gleichermaßen ermüdet. Pabst besaß ein musikalisch feines Gespür für Tempi und Tonsteigerungen, die ihm hier und dem der "Iphigenie" formverwandten "Tasso" die Gestaltung großer symphonischer Spannungen ermöglichte. Derartige sprachliche Steigerungen innerhalb eines reinen Wortkunstwerkes sind etwas völlig anderes als szenische Crescendi, wie Pabst sie etwa in der Walpurgisnacht oder im fünften Akt des "Tell" gab, sie verlangen auch eine völlig andere Behandlung des Schauspielers. Die Sprache derartiger Kammerspiele ist überhaupt eines der eigentümlichsten und am schwersten farbaren Phänomene innerhalb der deutschen Dramatik. Jens Soltau hat in seiner vorzüglichen Dissertation über "Die Sprache im Drama" große Passagen dieser Sprache sehr zu recht als undramatisch und unheimlich erkannt. Aber darin beruht der eigentümliche Reiz ihrer Konsistenz, daß sie in sich selber ruht, ohne wiederum lyrisch zu sein. Mit welcher Vorsicht Pabst mit einer derartigen Sprache umging, zeigen deutlich seine jede Zeile behandelnden Regienotizen zum Parzenlied der Iphigenie,

das er hier in dunkler Größe erstehen ließ, während sich im Regiebuch zu seiner Thaler Inszenierung hierzu keine einzige Notiz findet. Dort mußte diese unvergleichliche Wortkunst ein mehr oder minder gut gesprochenes Stück Lyrik bleiben. Oabsts Inszenierung bewegte sich wie die Dichtung selbst zwischen archaischen Tiefen und klassischer Bewußtheit. Sie besaß noch weit mehr Wärme als der darauf folgende "Tasso", der seltsamerweise bei dem viel persönlicheren Thema entschieden kühler wurde. Wie auch Goethe selber in der "Iphigenie" das Dämonische ganz in die Innerlichkeit der Personen hineinverlegt, so ist auch die Anlage der Inszenierung ganz auf die Innerlichkeit und Einmaligkeit der Personen und Charaktere abgestellt. Hierzu ist etwa folgende Stelle bemerkenswert, die Pabst seinen Orest in dessen Wahnsinnsmonolog "sehr still, mit grenzenlosem Erstaunen in der Stimme" sprechen läßt: "Ist keine Feinschaft hier mehr unter euch?" Erst in dieser Stille wird das ganze Grauen seiner irren Verblendung offenbar. Ich erinnere mich an mehrere "Iphigenien"-Inszenierungen, in denen die Regisseure ihren Darsteller diese Worte hinausschreien ließen, gleichsam wie über eine unendliche Weite der Unterwelt hin, die dann von den Darstellern doch nicht suggestiv heraufbeschworen zu werden vermochte, wie es diese Form verlangt hätte. Das Leise und Verhaltene aber gibt Nähe und Intensität. Wie groß und überlegen ist hier Pabsts Konzeption gegenüber vielen anderen! Dann, am Ende dieses Monologes ein einziger starker Ausbruch: "Weh mir, es haben die Übermächt'gen der Heldenbrust grausame Qualen mit ehernen Ketten fest aufgeschmiedet." Aufschlußreich auch ist Pabsts Notiz zum Pylades: "Pylades: Wie töricht von manchen Regisseuren, ihn als den strahlenden Jüngling spielen zu lassen. Hinter ihm steht eine ganze andere Welt, die Welt der odysseischen Verschlagenheit, der Blick aufs Pragmatische, Charakterzüge, die den Griechen ebenso eigen wie die oresteische Tiefe. Das hat nichts Strahlendes in unserem Sinne." Bezeichnend auch der Schluß des Ganzen: "Nach dem Abschied steht Thoas noch eine ganze Weile und blickt starr in die Ferne. Der Blick horizontal, über das Publikum hin." In diesem Blick kann alles liegen, Entsagung, Verlorenheit und Größe, vielleicht auch ein Ahnen des Kommenden. Dieser Thoas ist kein Barbar, hier läßt das übertragische Schauspiel einen Rest an tragischer Substanz zurück.

Die "Iphigenie" hatte Pabst im großen Haus gegeben, den Tasso der folgenden Spielzeit verlegte er in die Kammerspiele. Neben eventuellen Gegebenheiten innerhalb des Gesamtbetriebes, denen sich auch ein Inten-

dant bei seinen Inszenierungen zu fügen hat (Intendanten und Regisseure in einer Person haben ständig Konzessionen an einen der beiden Teile in sich zu machen), haben darüber hinaus gewiß rein geistige, künstlerische Motive mitgespielt. "Tasso" ist noch mehr Kammerspiel, als es "Iphigenie" ist. Besitzen die Gestalten der "Iphigenie" noch mehr spezifische Welten verkörpernde Symbolhaftigkeit, so entwickeln sich die Motivierungen des "Tasso" ganz aus dem Psychologischen heraus. Ein Schauspiel, das sich mit den gewohnten dramaturgischen Kategorien schwer fassen läßt. "Welch ein merkwürdiges Gebilde!" sagt Benno von Wiese ¹⁾ darüber. "Ein Drama, in dem eigentlich nichts geschieht und doch eigentlich alles nur so und nicht anders sein kann, alles ganz zart, ganz subtil, von zerbrechlicher Feinheit und nervöser Melancholie und doch mit einer solchen ehernen Notwendigkeit sich erfüllend, daß der Schauer vor dem Unabwendbaren zurückbleibt wie beim Anblick einer griechischen Tragödie."

Es ist selbstverständlich, daß Pabst umso behutsamer inszenieren mußte, als der Geist des Schauspiels schwerer zu fassen war. Um jeder Exaltiertheit bei seinem Helden auszuweichen ("nur keine neurasthenischen Delikatessen!" notierte er sich), inszenierte er hier wirklich ganz auf klassizistische Kühle hinaus. Auch sein Bühnenbild hatte schon etwas von dieser marmornen, strengen Kühle. Ausgefeilteste Sprachkultur wurde hier zum obersten Prinzip. Daß dies ganz im Sinne des klassischen Goethe war, beweist die Tatsache, daß Goethe selber in Weimar die Wortregie zum Primat seiner Inszenierungen erhob. (Neben Laube in Wien war Goethe einer der bedeutendsten Wortregisseure.) Keinen Augenblick ließ Pabst Hans Baur als Tasso aus der vornehmen Stilisierung seines Inszenierungswillens ausbrechen. Horst Koch verkörperte den Herzog als einen Form und Distanz wahrenden Renaissancefürsten, der Wärme und Anteilnahme mit Noblesse, Herrschertum mit Menschlichkeit verband. Charlotte Kühlmanns Spiel als Prinzessin charakterisierte ebenso menschlichen Reichtum, der sie zur wahren Schülerin des Plato macht, wie müdes melancholisches Umschattetsein durch Krankheit. Anneliese Römer als Leonore Sanvitale verband Koketterie mit Anstand, leise Intriganz mit menschlicher Teilnahme. Hans Eick gab den Antonio als ebenbürtigen Widerpart des Tasso, Weltmann von Vornehmheit und Stil, ohne sich zu Arroganz und Bösigkeit verleiten zu lassen, wie es bei manchen Inszenierungen geschieht, die alle Personen durch Tassos Sicht auffassen. So gab Pabst auch dem Ganzen - sehr im Gegensatz zu anderen Regisseuren, die Tassos Schlußmonolog bis zu einem Nervenzusammenbruch sich steigern lassen - einen verhaltenen, leisen, schwermütig

1) Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel, S. 94.

verklingenden Schluß, der alles in der Schwebе zu halten schien, ohne dadurch die wahre Katastrophe zu verschleiern. Durch die feinnervige Stilisierung besaß die Inszenierung mehr Größe, als sie ein noch so virtuos gespielter Psychopath in der Gestalt des Tasso hätte erreichen können. "Wie widerlich sind mir die Regisseure, die den Zuschauern auf den Leib rücken!" steht auf den letzten Seiten des Regiebuches. Aber es bedarf eben einer gewissen Meisterschaft, um in distanzierter Kühle dennoch wirkliches theatralisches Leben zu gestalten. Vor einer jedes Leben tötenden Unterkühlung oder gar Entfremdung schützte ihn seine wirkliche künstlerische Vitalität. Dieser Satz ist auch insofern bemerkenswert, als aus ihm deutlich wird, daß Pabst nur noch als Regisseur dachte, daß er den Regisseur für die Gestaltung jeder Rolle verantwortlich machte. Darüber hinaus ist die scharfe Formulierung "wie widerlich" aufschlußreich, als sie deutlich macht, wie untrennbar das Künstlerische bei ihm mit dem Persönlichen verbunden war, so daß geistige, künstlerische Ablehnung bei ihm leicht in physischen Widerwillen übergehen konnte.

Daß Pabst damals wirklich in eine Phase klassizistischer Stilisierung hineingeraten war, zeigt auch ein aus jenem Jahr stammendes halb durchgearbeitetes Regiebuch zu Goethes "Natürlicher Tochter", diesem fremdartigsten, stilisiertesten, kühlpsten und theaterfernsten Gebilde aus dessen gesamter dramatischer Produktion. Das Schauspiel gelangte jedoch nicht zur Aufführung. In diesem Jahr inszenierte Pabst auch Hauptmanns merkwürdige, fragile "Goldene Harfe". Während die Zeit begann, zerrissen, gestalt- und formlos zu werden, zog sich der sensible Künstler ganz in eine vornehm stilisierte Phantasiewelt zurück, in der es noch geistige Gesetze, in der es noch Stil, Ausdruck und Ordnung gab.

Und wie Goethe sich in den ersten beiden zerrissenen Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts in die stilisierte, fremdartige, von Wohllaut erfüllte Welt des Ostens zurückzog, tat Pabst jetzt ein Ähnliches, indem er sich der völlig fremdartigen Welt eines japanischen Heldenspiels zuwandte.

Das damals zum erstenmal auf einer deutschen Bühne erscheinende Werk "Die siebenundvierzig Ronin" von Takeda Izumo ist ein Heldenlied auf die Gefolgschaftstreue und den alten japanischen Kriegergeist. Das Wort Ronin heißt in genauer Übersetzung Wogenmann, das ist ein Mensch, der in den Wellen des Meeres treibt. Ronins sind also Männer, die ihren Herrn verloren haben und jetzt haltlos dem Schicksal preisgegeben sind. Das Spiel knüpft an einen historischen Vorgang an, bei dem siebenundvierzig Dienstmännern ihren Herrn rächten. Dieser hatte einen hochgestell-

ten und mächtigen Hofmann, von dem er beleidigt worden war, im Streit verletzt, worauf er verurteilt wurde, Harakiri an sich zu vollziehen. Die Dienstmannen, die jetzt herrenlos waren, beschlossen, sich an dem Gegner, der als hinterlistig galt, zu rächen. Ihr Anführer wiegte den Hofmann, der die Vergeltung fürchtete, in Sicherheit, indem er sich den Freuden des des Daseins wie Spiel und Trunk hingab. Dies war jedoch eine Tarnung, denn in Wirklichkeit baute er seinen Plan, den Feind zu vernichten, mit größter Umsicht auf. Als die Stunde gekommen war, drang er mit den Seinen in den Palast ein und forderte den Feind auf, Harakiri an sich zu verüben. Erst als dieser sich feige weigerte, vollzogen sie an ihm das Gericht. Sie wuschen das Haupt des getöteten Feindes in einer Quelle und legten es auf dem Grab ihres Gebieters nieder. Damit waren sie entsühnt und stellten sich nun dem Gericht, das sie alle zum Harakiri verurteilte. Sie gaben sich den Tod und wurden an der Seite ihres Herrn bestattet.

Der Dichter Takeda Izumo hat dieses Ereignis, indem sich die japanische Einstellung zum Leben und seinen wesentlichsten Fragen aufs deutlichste kundtut, in einem Spiel verherrlicht, das sich an die geschichtlichen Vorgänge eng anlehnt. Es wird deutlich, daß ein strenges Ethos hier die letzten Konsequenzen zieht. Gerade diese Unerbittlichkeit hat etwas Imponierendes.

Der alemannische Dichter Eduard Reinacher hatte die Dichtung mit einem ursprünglichen Gefühl für die lapidare Kraft der Dialoge in ein bildkräftiges Deutsch übertragen. Daß Erich Pabst sich die Uraufführung dieser Übertragung sicherte, beweist wiederum seinen untrüglichen Sinn für echte dichterische Werte. In seine Inszenierung ließ er etwas vom Geist des japanischen Theaters einströmen. Die Umsicht und Sorgfalt, mit der er die Inszenierung im einzelnen vorbereitete, bezeugt auch seine kurze Ansprache vor der Premiere, deren Manuskript ich besitze. Sie läßt die großen Schwierigkeiten erkennen, die mit der werkgerechten Wiedergabe einer japanischen Dichtung auf einer deutschen Bühne verbinden sind. Dennoch erzielte er eine theatergerechte Lösung, die bei allen Teilnehmern und der gesamten Presse, wie auch - und das ist hier besonders wertvoll - sämtliche japanischen Gästen höchste Anerkennung fand. Die Aufführung ließ in ihrer ganzen Anlage die feinfühlige Hand des Intendanten, sein ursprüngliches Empfinden für theatralische Wirkungen erkennen. Diese Wirkungen waren - und das erscheint bei einem Werk der japanischen Klassik wie zwingend - nicht effektiv übersteigert, denn die religiöse, mythische Vorstellungswelt, aus der das Spiel herauswächst, vertrug in

ihrem hohen stittlichen Ernst keine billigen Wirkungen. Pabst erreichte eine weihevollle Stimmung durch ein streng stilisiertes Spiel, das jede Gebärde vermied und jede Aufwallung wie Erregung in den Ton der Sprache verlegte. Aber auch hier war alles maß- und zuchtvoll ausgeglichen. Mit großer Sorgfalt wurde das Schreiten, die knappe Gestik und die Stellung der Personen überprüft, um wenigstens eine Annäherung an den Stil des japanischen Theaters zu erreichen. Auch die Gestaltung der Bühne, bei der der Architekt Hinder von der Deutsch-Japanischen Gesellschaft beratend mitwirkte, zeigte diese Annäherung. Der Bühnenbildner Sepp Nordegg hatte nach Pabsts Skizzen eindrucksvolle, den Regieprinzipien gehorchende Bilder mit sparsamen zeichnerischen Ornamenten gestellt, die schnell verwandelt werden mußten, da neun Schauplätze zu schaffen waren. Die stilvollen Kostüme von Edith Lippold und die Musik von Hans Riedi trugen zur Magie dieses Theaters bei. Georg Feuerherd gab den Waffenmeister und Anführer der Ronins mit einer bewundernswerten Intensität der Darstellung, die im Verlauf der Handlung eher noch wuchs als nachließ. Christian Willi Radke spielte die hinterlistige Brutalität des Statthalters Moronao mit überzeugender Echtheit. Eugen Wallrath ließ dem Grafen Enya, der vorzeitig durch Harakiri aus dem Leben scheidet, die Züge eines untadeligen Edelmannes. Bei dem umfangreichen Personenverzeichnis mußte eine Reihe von Darstellern zwei Rollen übernehmen, was wiederum zu einer Erschwerung der regielichen Aufgabe für Pabst führte. Unter den weiblichen Darstellern ragten besonders Charlotte Kühlmann als Enyas Gattin, Berl Halonovic als Frau des Waffenmeisters, Anneliese Römer als Braut eines Verschworenen und Magda Wieland als Frau des Kaufmanns Gihei hervor. Leopold Rudolf führte die Rollen des Grafen Yakuchiji, des Teewirts und des Vaters der Kaufmannsfrau vielseitig charakterisierend durch. Die Presse verhielt sich überaus positiv zur gesamten Inszenierung und hob besonders Pabsts großartig charakterisierende Stilisierung hervor.

Die gleiche Zurückhaltung in den theatralischen Mitteln tritt einem auch aus dem Hebbelschen "Gyges" der folgenden Spielzeit entgegen. Es ist durchaus kein Zufall, daß sich Pabst gerade jetzt in seiner Periode strenger Klassizität jenem Drama von Hebbel zuwandte, in dessen schlichter Sicherheit der Linienführung und dem Streben nach einer gebundenen und verhaltenen Formsprache sich eine starke Annäherung an den klassischen Stil und eine Verwandtschaft mit dem Drama Goethes und Racines zeigt. Wiederum war die ganze Kunst der Inszenierung in das Wort verlegt, und

so ist es auch kein Zufall, daß der Regisseur hier mit den gleichen Darstellern arbeitete, die er bei der hohen Wortkunst der "Iphigenie" eingesetzt hatte. Horst Koch, dessen wunderbare Sprachmelodik Pabst einmal in einem Brief lobte, spielte mit vornehmer Würde, königlicher Größe und äußerster Sparsamkeit in der Gestik die seltsame, zwielichtige Gestalt des Kandaules, der an den "Schlag der Welt" gerührt hat und damit die tragischen Konsequenzen heraufbeschwört. Pabst ließ diese Gestalt keineswegs als den halbbarbarischen Lyder erscheinen, der schon in äußerer Seite sich vom strahlenden Griechen und der indischen Königstochter abgehoben hätte (in seiner Augsburger Zeit hätte Pabst hier in scharf charakterisierender Antithetik gestaltet), sondern gab ihm jene Geistigkeit, die notwendig ist, um den tragischen Gehalt des Dramas im ganzen und in dieser Gestalt im besonderen hervortreten zu lassen. Hebbels nach Hegelscher Weise dialektisch gestalteter Weltaufbau war hier in symbolhaften Gestalten verkörpert, deren jede eine in einem Volk manifestierte Phase charakterisiert. Pabst ließ in seiner Inszenierung, in der er jeder Gestalt die gleiche Würde verlieh, Hebbels tragische Grundhaltung bestehen. Diese Konzeption war dem Zeitgeist weit überlegen, der nur zu gern im Gyges den strahlenden Repräsentanten des weißen Zeitgenossen gesehen hätte. Dem Zeitalter war überhaupt jeder Sinn für das Tragische - wie übrigens auch das unmittelbar damit verknüpfte Komische - verloren gegangen. Um wieviel wertvoller waren darum die wenigen Künstler, die ihn sich in ihrer dem Geist verpflichteten Haltung bewahrt hatten. Der Rhodope verlieh Charlotte Kühlmann die Züge stiller, scheuer Verhaltenseigenheit, deren "blutiger Spruch" am Ende nicht einer menschlichen Anmaßung, sondern der Unbedingtheit ihres personalen Anspruches entsprang. Hans Baur suchte mit seiner vorzüglichen Sprachkunst dem Gyges vollauf gerecht zu werden. Die ganze Inszenierung war von einer großen inneren Strenge und Gleichwertigkeit, ihre Harmonie überspielte die letztlichen logischen Diskrepanzen der Dichtung selber. Die Presse konnte der Regie nur eine vorbehaltlose Anerkennung zollen.

In dieser Spielzeit inszenierte Pabst auch Mozarts "Don Giovanni", der unter der musikalischen Leitung Hans Rosbauds über die Bühne ging. Hierzu eine Pressestimme: "Man kann sagen, daß alle ihr Allerbestes gaben: Generalmusikdirektor Hans Rosbaud, der mit seiner ebenso hinreißenden wie zartfühlenden Darbietung dieser wundersamen, überströmend reichen, beglückenden Musik durch das in ganz großer und geschlossener Form auftretende Städtische Orchester vor seinem nahen Fortgang von Münster auch im Theater noch einmal seinem überragenden Können ein unvergeßliches Erinnerungsmal

setzte; Intendant Erich Pabst, der mit allem ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Feingefühl und Eingebungsreichtum diesem phantasievollen, an Shakespearesche dramatische Fülle und Buntheit erinnernden Spiel den schönen inneren Ausgleich der tragischen und heiteren Elemente, einen steigerungsreichen Aufbau und den Schmuck wundervoll abgestimmter Farben gab, wobei ihm Sepp Nordegg als Bühnenbildner mit oft erprobtem sicheren Form- und Farbegefühl und Lieselotte Reik als phantasiebegabte Kostümbildnerin entscheidende Hilfe leisteten." 1)

Schillers "Don Carlos", der in jenen Jahren äußerste Aktualität besaß, konnte ohnehin nur mit über jede Zeitbezüglichkeit erhabenem, strengem Stilwillen gestaltet werden. Pabsts Künstlertum hielt ihn ebensowohl von jeder Demütigung wie auch von jeder Aggressivität zurück. Für ihn war es selbstverständlich, daß er das Drama in eine absolute Überzeitlichkeit hineinstellte. Sein zeitweiliges Sympathisieren mit der herrschenden Ideologie in den frühen und mittleren dreißiger Jahren hatte sich jetzt ganz zugunsten dieser Idealität gewandelt. Je mehr die innerpolitische und bald auch weltpolitische Geschichte die Menschen in ihren Sog hineinführte, umso stärker hatte sich sein Künstlertum geläutert.

So wurde im "Carlos" jeder starke Ausbruch vermieden, alles in ein klassisches Maß gebunden. Freilich verlangte die Schillersche Welt eine gegenüber der Goetheschen oder Hebbelschen modifizierte Gestaltung, denn mit reiner Wortkunst war dieser Dichtung nicht gerecht zu werden. Schillers Dichtung war viel zu sehr die des geborenen Dramatikers, als daß dies hätte genügen können. Dieses von Theaterwirkungen geladene Werk beanspruchte eine ganz andere Kunst der szenischen Führung. Aber Pabst enthielt sich jeder grellen Wirkung und ließ niemals den Regisseur in den Vordergrund treten. Erstaunlich ist, daß er von diesem Werk, das mit seinen 5370 Versen eines der längsten der deutschen Bühnenliteratur darstellt, gar nicht übermäßig viel strich, wenigstens im Vergleich mit anderen Bearbeitungen. Jedes Wort einer großen Dichtung war ihm jetzt wertvoll, während er früher zur schärferen Herausarbeitung starker theatralischer Effekte viel größere Streichungen vorgenommen haben würde. War hier das Theater in Gefahr, sein Wesen ganz zugunsten der Dichtung aufzugeben? Das Theater mit seinem elementar mimischen Ursprung hat in einem ewigen Kampf mit der großen Dichtung gelegen, aber hier war der Kampf überwunden, diente ein Teil dem anderen. Die Stille, Verhal-

1) Münstersche Landeszeitung, 10. Mai 1941.

tenheit und Glätte, die über dieser Inszenierung lagen, waren die Stille des Ausgleichs, die Verhaltenheit des reifen Künstlers, der vorsichtig wägt und setzt, der nicht mehr mit der Dichtung zu kämpfen hat, weil sie ihm längst angehört, und der gleichermaßen die theatralischen Mittel absolut beherrscht. Auch in jener Zeit äußerte Pabst noch des öfteren eine Scheu vor Schiller, weil er ihm fremder sei. Aber dann inszenierte er die Dichtung ganz aus seinem eigenen Wesen heraus und gab ihr etwas von der Glätte Racines oder Goethes. Keineswegs führte das zu einem Verlust des idealistischen Schwunges, der in der Dichtung selbst liegt, auch wenn jegliche Schwärmerei vermieden wurde. Der Posa sprach nicht wie ein überschäumender Jüngling, sondern fest, bestimmt und sicher. Die großartige Gestalt des Philipp wurde ganz aus dem Menschlichen heraus geformt, nichts überzogen im Ton, auf feinste seelische Motivierungen geachtet. Recht bedeutsam und charakteristisch erscheint es mir für den Geist der Inszenierung, welches Gewicht Pabst auf die Gestalt des Großinquisitors legte. "Hinter dieser Gestalt steht ein Jahrtausend kirchlicher Kultur. Der Mann spricht mit der ruhigen Überlegenheit eines sich seiner unbegrenzten Macht Bewußten. Die Stimme tönt fast mit leiser Monotonie. In diesem neunzigjährigen Greis ist jedes menschliche Begehren und Aufbegehren erlösch. Der Geist, der ihn trägt, überschattet das gesamte Geschehen. Aus der Verhaltenheit seiner Sprache, aus seiner müden Melancholie wird das Widergöttliche dieser Gestalt nur umso deutlicher," notierte sich der Regisseur. Die Königin und die Fürstin Eboli wurden nicht scharf gegeneinandergesetzt, vielmehr auch in der letzteren das Menschliche transparent gemacht.

Diese so vorsichtige wie nach Größe und Allgemeingültigkeit strebende Inszenierung war in jener Zeit, da auch nicht das geringste verräterische Aufbegehren überhört wurde, die einzig mögliche, aber sie erreichte damit zugleich auch eine künstlerische Bedeutung, die keine pathetische, polemische Aggressivität erlangen kann.

In dieser Spielzeit wandte sich Pabst erneut dem zweiten Teil des "Faust" zu, jetzt die große bilderreiche Schau auf den Innenraum übertragend. Dieser farbrige Bilderreichtum war geblieben, aber verringert war die Monumentalität der Augsburger Freilichtaufführung, die auf diesem kleineren Bühnenraum nicht zu erzielen war. Dafür war jetzt ein stärkerer Akzent auf die Sprachkunst gelegt, da der Innenraum schon eher feinere Nuancen der Sprachgestaltung vermitteln konnte. Was die Bühne an äußeren Extensionen verloren hatte, konnte die Inszenierung hier an seelischer Intensität gewinnen.

Aus der Spielzeit 1941/42 ist noch Kleists "Prinz von Homburg" hervorzuheben, dessen Inszenierung gleichfalls dieses Gesicht der Ruhe, der Verhaltenheit, der überlegenen Ausgewogenheit zeigt.

Wie schon Hebbel treffend formuliert hat, gehört der "Prinz von Homburg" zu den "eigentümlichsten Schöpfungen des deutschen Geistes, und zwar deshalb, weil in ihm durch den bloßen Schauer des Todes, durch seinen hereindunkelnden Schatten erreicht worden ist, was in allen übrigen Tragödien (das Werk ist eine solche) nur durch den Tod selbst erreicht wird: die sittliche Läuterung und Verklärung des Helden. Auf dieses Resultat ist das Drama angelegt." ¹⁾

Wie Pabst den "Carlos" nicht voller zeitnaher Aggressivität gegen geistige und politische Unterdrückung inszenierte, sondern ihn vielmehr in den großen Raum des Allgemein-Tragischen stellte, so ließ er auch in dieser Inszenierung keineswegs eine sehr wohl mögliche Staatsvergötzung in den Vordergrund treten, machte nicht die Unterwerfung unter das absolute Gesetz des Staates zum Angelpunkt des Ganzen (man erinnere sich dagegen an die "Agnes Bernauer" von 1934), sondern schälte vielmehr den rein tragischen Kern des Schauspiels heraus, der sich in der Gestalt des Prinzen einzig vollzieht. Pabst scheute sich in dieser von pathetischem Heldentum erfüllte Zeit keineswegs, den Prinzen in seiner ganzen tragischen Gefährdung, die an Bedrohung, Vernichtung seines innersten personalen Kernes grenzt, erscheinen zu lassen. Denn schließlich befand man sich in jenen Tagen in einer ähnlichen Situation, wie sie Hebbel in der oben angeführten Stelle zynisch charakterisiert: "Kleist stieß mit dem Prinzen von Homburg nun noch obendrein gegen einen Fleck, der zu seiner Zeit, wo Theodor Körner die Leute in seinen Trauerspielen ordentlich darum in die Wette laufen ließ, wer zuerst sterben solle, zu den allerempfindlichsten gehörte. Todesfurcht und ein Held! Was zuviel ist ist zuviel! Es war eine Beleidigung gegen jeden Fähnrich. 'Ein Butterbrot verlangen Sie von mir? Das gebe ich Ihnen nicht! Aber mein Leben mit Vergnügen!'" In diesen Jahren, da das Kriegsgericht eine alltägliche Sache zu werden begann, einen Menschen und Prinzen dazu, der vor dem Tode zittert, als tragischen Helden erscheinen zu lassen, dazu gehörte ein Künstler, der unberührt vom politischen Geschehen ganz aus dem Geist der Dichtung heraus lebte und in diesem das einzige für sein Wirken maßgebliche Gesetz erkannte. Aber er hätte dem Wesen Pabsts zu sehr widersprochen, aus den Szenen dieser Todesfurcht eine psychopathische Studie zu machen. Selbst in der Szene, in der der Prinz, sich fast bis zur Würdelosigkeit vergessend, die Kurfür-

1) Hebbels Werke, hgb. von R.M. Werner, 11, 323.

stin um ihren Beistand anfleht, verlor die Darstellung in ihrer zuchtvollen Sprache und Gestik nichts von dem klassischen Glanz, der über der gesamten Inszenierung lag. Das ist eben das Besondere dieser ganzen Periode, daß bei Pabst in seinem damaligen Schaffen das Tragische im Vordergrund stand, dieses Tragische aber von der tief in seinem Wesen begründeten übertragischen, kosmischen Weltanschauung betrachtet und geformt wurde. "Übertragisch" kann hier aber auch "vortragisch" heißen, denn in einer späteren dunklen Periode stieß Pabst tatsächlich zum absolut Tragischen des späten Shakespeare durch.

Darum auch war in jener Zeit dieses Werk des über das direkt Tragische hinausgewachsenen Kleist unter allen dessen Tragödien die einzig gemäße, darum wäre eine "Penthesilea" mit ihrer expressiven Maßlosigkeit für ihn ein Fehlgriff gewesen. Einem solchen Werk hätte er in dieser Periode hilflos gegenübergestanden. Aber auch unter Kleists Lustspielen war ihm nur der sich im klassischen Raum bewegende "Amphitryon" gemäß, während er dem "Zerbrochenen Krug" fremd gegenüberstand, so daß er ihn später in Osnabrück seinem zweiten Regisseur gab. Denn Komik und Humor Kleists sind von der Komödienkunst Shakespeares völlig wesensverschieden.

Die Presse hebt zahlreiche Detailschönheiten dieser Inszenierung hervor, wie etwa die fein und sauber durchgestaltete Mondscheinszene und vieles mehr. Die Hauptrollen waren besetzt mit den Darstellern Horst Koch als Kurfürst, Charlotte Kühlmann als Kurfürstin, Helga Klemann als Natalie, Christian Willi Radke als Dörfling, Hans Werner Peschties als Prinz, der mit seiner reifen, vollendeten Darstellung in der Presse besondere Anerkennung fand, und Georg Feuerherd als Kottwitz.

Innerhalb des Theaters jener Zeit, das im Rahmen großer Tragödienkunst nur an wenigen Orten Bedeutendes leistete, verdient diese Inszenierung dankbarer Erwähnung.

Pabsts letzte Inszenierung im Großen Haus war der "Sommernachtstraum", der im Frühjahr 1942 über die Bühne ging. Es war seine dritte Inszenierung dieses Schauspiels (zuvor in Thale und Augsburg) und besaß noch immer etwas von dem Waldzauber des Harzer Bergtheaters. Pabst verwandte auch das gleiche Regiebuch, dem er nur wiederum einige neue Eintragungen hinzufügte.

Aber bald war es für Pabst in Münster mit der großen Theaterkunst vorbei. Das Münstersche Stadttheater wurde 1942 als eines der ersten in Deutschland

durch Bomben zerstört, und immer mehr seiner bedeutenden Darsteller wurden an die Front gerufen. Die Kammerspiele standen ihm noch zur Verfügung, aber auch dort konnte Pabst mit den ihm verbliebenen Darstellern nicht mehr die Kunst erzielen, die seinem auf Größe und erhabene Dichtung ausgerichteten Stilwillen gemäß gewesen wäre.

Erst nach über einem halben Jahrzehnt konnte sich Pabst erneut seinem eigentlichen Beruf widmen, als er 1950 ein zweites Mal zum Intendanten des Stadttheaters Osnabrück berufen wurde. Für diese Zeit seiner künstlerischen Tätigkeit besitze ich ein vollständiges Verzeichnis seiner sämtlichen dortigen Inszenierungen:

Spielzeit 1950/51: Am 9. September 1950 die Festvorstellung zur Eröffnung des wieder aufgebauten Großen Hauses mit Calderons "Über allen Zauber Liebe" in der Übertragung von Wilhelm von Scholz, am 12. Oktober Shakespeares "Romeo und Julia", am 20. November Marcel Pagnols "Zum goldenen Anker" (dieses Programm vermerkt: Intendant Erich Pabst wird am 23. November 60 Jahre alt. Seine Arbeit gehört seit 34 Jahren als Dramaturg, Schauspieler, Spielleiter, Schauspiellehrer und Theaterleiter dem deutschen Theater), am 8. Januar Lessings "Minna von Barnhelm", am 14. März Goethes "Egmont" und am 18. Mai Shakespeares "Viel Lärm um nichts".

Spielzeit 1951/52: Am 12. September 1951 Shaws "Kaiser von Amerika", am 18. Oktober Kleists "Amphitryon", am 12. Dezember Shakespeares "Troilus und Cressida", am 4. Februar 1952 in den Kammerspielen Eliots "Cocktail-Party", am 6. März Shakespeares "Hamlet" und am 22. Mai Fritz Schieferts "Marguerit durch drei".

Spielzeit 1952/53: Am 10. Dezember 1952 Shakespeares "Wie es euch gefällt", am 26. Januar 1953 Calderons "Richter von Zalamea", am 26. Februar die Uraufführung von Harald Zusaneks "Warum gräbst du, Centurio?", am 28. April Lessings "Emilia Galotti" und am 2. Juni Shakespeares "Macbeth".

Spielzeit 1953/54: Am 8. Oktober 1953 Molières "Geiziger" in der Übersetzung von Ludwig Fulda, am 4. November Charles Morgans "Versuchstation St. Hilary" in deutscher Erstaufführung, am 2. Februar 1954 Christopher Frys "Die Dame ist nicht fürs Feuer", am 1. April 1954 Shakespeares "Kaufmann von Venedig", am 2. Mai Goethes "Götz von Berlichingen" und am 3. Juni Shakespeares "Lear".

Spielzeit 1954/55: Am 10. November 1954 die Festaufführung zu Pabsts 25-jährigem Intendantenjubiläum mit Shakespeares "Sturm", am 4. April 1955 Goethes "Faust I" und am 28. Mai Goldsmith's "Gutmütiger Mann" in Pabsts eigener Übersetzung. Dies war seine letzte Inszenierung im Stadttheater.

Auf der Freilichtbühne Tecklenburg bei Osnabrück inszenierte Pabst: im Sommer 1952 Schillers "Räuber", 1953 "Wilhelm Tell", 1954 Hebbels "Nibelungen I und II" und 1955 Schillers "Jungfrau von Orleans", die seine letzte Inszenierung überhaupt wurde. Auf diese Freilicht-Inszenierungen werden ich jedoch nicht näher eingehen, da sie künstlerisch weit hinter den Thaler Naturtheater-Inszenierungen zurückstehen.

Es war für den Regisseur wie für den Intendanten nicht leicht, nach über einem halben Jahrzehnt und einem verlorenen Kriege neu zu beginnen.

"Die Arbeit wird heute für mich anders aussehen als früher," äußerte Pabst in einem Presseinterview vor seinem neuen Amtsantritt. "Die Wiedererweckung des kulturellen Bedürfnisses und der Aufgeschlossenheit gegenüber dem geistigen und künstlerischen Leben an sich ist die vordringlichste Aufgabe, die Heranbringung weiter Schichten des Volkes, unter ihnen die Jugend, an die Bühne die daraus resultierende Forderung. Die Gestaltung des Spielplan wird zunächst stark davon abhängen müssen, welche Möglichkeiten sich aufgrund des Spielkörpers ergeben. Mein Wunsch ist es, im Goetheschen Sinne Welttheater bringen zu können. Man hat damit über die Grenzen der Nationalität hinauszugreifen und Dichter der Vergangenheit wie der Gegenwart zu den großen Menschheitsauseinandersetzungen sprechen zu lassen. Namen wie Calderon, Shakespeare, Molière von den Großen der Vergangenheit, aber auch die Modernen unter den Franzosen, Engländern, Spaniern und Russen werden dabei zur Sprache kommen. Ich habe die Hoffnung, daß es mir bereits im ersten Jahre gelingen wird, einen Spielkörper zusammenzubringen, der die ausgesprochen künstlerische Ensemblewirkung sichert. Ensemblespiel ist Kunstgesinnung und Menschheitsgesinnung und erfüllt eine ästhetische wie eine ethische Aufgabe." ¹⁾ Aus dem Folgenden spricht der Intendant, der auch die Randgebiete seines künstlerischen Betriebes im Auge haben muß: "Die Pflege der leichten Muse, und zumal der Operette, wird nicht nach Gesichtspunkten des finanziellen Nutzens erfolgen, sondern von dem Standpunkte aus, daß auch in ihr wesentliche künstlerische Aufgaben zur Erfüllung drängen, Charme, Beweglichkeit, Leichtigkeit, die auch dem

1) Osnabrücker Tageblatt, 14. April 1950.

ernsthaften Geist willkommene und wertvolle Entspannung zu bieten vermögen."

Sein Versprechen, ein Theater der großen Dramatiker zu geben, hat Pabst vornehmlich in seinen eigenen Inszenierungen gehalten. Für eine Bühne der Provinz war das ein erstaunlich hochwertiger Spielplan, besonders, wenn man berücksichtigt, daß der Intendant seinem zweiten Spielleiter noch einige Klassiker überließ.

Es läßt sich aber für diese späte Zeit nur schwer ein bestimmter einheitlicher Stil herausarbeiten, auch zeichnet sich ein gewisser Altersstil nur in einigen Inszenierungen von Shakespearewerken ab. Aus der ganzen Reihe der oben verzeichneten Inszenierungen seien jetzt die wesentlichen eingehender behandelt, andere wiederum kürzer.

Daß der neue Beginn für Pabst kein tastendes Suchen war und er vielmehr aus einer reichen Regieerfahrung heraus schaffen konnte, beweist auf das deutlichste Calderons Festspiel "Über allen Zauber Liebe", das im September 1950 zur Wiedereröffnung des Stadttheaters seine Premiere erlebte. Das auch in den Nebenrollen des Leporell und Clarin, der beiden Vertreter der Grazioso-Partien, und den anderen Personen der Umgebung Circes und Ulysses' vorzüglich durchgestaltete und mit viel Humor durchsetzte Stück ist ein typisches Beispiel für die mythologischen Festspiele (fiestas), wie sie von Calderon und anderen Dichtern für die Hoffestlichkeiten in Buen Retiro geschrieben wurden. Es zeichnet sich durch barocke Prachtentfaltung in Wort und Szene aus, der auch die Nachdichtung von Wilhelm von Scholz vollauf gerecht wird. Es gibt Berichte von Aufführungen des Werkes mit großem Maschinerie- und Musikaufwand auf dem Schloßteich von Buen Retiro in der Johannisnacht von 1635 und auf der Hofbühne am gleichen Ort Pfingstmontag 1639. Den zeitgenössischen Stich einer solchen Aufführung ließ Pabst im Programmheft abdrucken. Daß Pabst gerade ein solches Werk für eine Festaufführung auswählte, beweist seinen feinen Geschmack für festliche theatralische Wirkungen und läßt erneut seine persönliche wie künstlerische Haltung durchblicken, in der prunkvolle Repräsentation eine wesentliche Rolle spielte. Der Regisseur entfaltete denn auch eine an seine glänzendsten Augsburger Jahre gemahnende Prachtfülle in dieser Inszenierung, in der ihre Größe und zugleich ihre Grenze lagen. Denn über diese barocke Prachtentfaltung kam es nur an wenigen Stellen zu einer menschlichen Vertiefung der Darstellung, die aber für dieses barocke Prunktheater auch nicht erfordert ist. Dafür nahm Pabst die komischen Partien des Stückes mit großem Geschick wahr, die bei ihm etwas

vom Geiste Shakespeares besaßen. Der höchst einfühlsame Bühnenbildner Wolfram Munz paßte sich mit seinen auf höchsten äußeren Glanz abgestellten Szenerien dem Stil des Regisseurs sehr gut an. Als künstlerischer Berater stand dem Intendanten bei dieser Inszenierung wie überhaupt die gesamten fünf Jahre seiner Osnabrücker Zeit der überaus begabte Dramaturg Dr. Hens Soltau zur Seite. Auch ihm verdankte Pabst zum Teil das Niveau, das er seinem Theater diese Jahre hindurch zu geben vermochte.

Jeder der folgenden Spielzeiten enthielt zwei Stücke von Shakespeare, eine Tragödie und eine Komödie, deren Reihenfolge jedoch wechselte. Hierzu gehörte einerseits eine künstlerische Konsequenz des Intendanten und Regisseurs wie andererseits ein vollkommen beherrschtes Ensemble, das diese Leistung ermöglichte. "Ein Ensemble, das ist alles!" war Pabsts ständig wiederholter Grundsatz.

Daß der künstlerische Fehlschlag der Thaler Naturtheater-Inszenierung von Shakespeares "Romeo und Julia" auf die Unvereinbarkeit der Gesetze der Shakespeareschen Tragödie mit denen des Naturtheaters zurückzuführen war und nicht auf eine mangelnde Fähigkeit des Regisseurs, läßt Pabsts Inszenierung im Innenraum deutlich erkennen. Denn hier wurde wirklich die Tragödie des Gefühlsmenschen, der an einer lieblosen Welt zugrunde geht, in ihrem ganzen Ausmaß gestaltet. Hinzu kam jetzt, daß der Regisseur für die Hauptrollen Darsteller einsetzen konnte, die mit letztem schauspielerischen Einsatz deren ganze Tiefen auszuloten und zu erfüllen vermochten. Günter König als Romeo und Elke Boysen als Julia, ersterer ein Darsteller mit einer selten schönen Sprache wie letztere von bezwingender Anmut, gaben ihrer Darstellung jenen Reichtum, den der Regisseur bei seinen Thaler Darstellern hatte vermissen müssen. Ebenso waren auch die übrigen Darsteller von einer für ein Provinztheater kaum wahrscheinlichen Vollkommenheit, die nur die straffe Zucht der Ensembleregie ermöglichte. Und was der Naturzauber des Harzer Bergtheaters einst nicht hatte ersetzen können, den Hintergrund der farbigen, kunsterfüllten Renaissance, das wurde in diesen Szenen (gestützt durch das wirkungsvolle, mit nichts sparende Bühnenbild Wolfram Munz') zwingende Gegenwart.

Fünf Wochen später folgte diesem Shakespeare Marcel Pagnols Marius-Trilogie "Zum goldenen Anker". Die gesamte Trilogie hatte Pabst zu einem Stück zusammengestrichen. Manche Atmosphäre schaffende Szene ging dadurch verloren; aber fremdes Lokalkolorit war ohnehin nicht Pabsts Stärke, vielmehr ging es ihm um die vom reichen Humor des Dichters erfüllte und

lebendige Handlung dieses Stückes. Die Regie war sehr straff und zeigte eine große Einfühlungsgabe in die blutvollen, plastischen Gestalten, diese "äußerst entzündlichen Menschen, gleich heftig in Freude und Schmerz, fast ohne Übergang von einem zum andern wechselnd, übertrieben in allen Äußerungen, im ganzen ein fröhliches, gutmütiges und kindliches Volk" (Pagnol). Daß innerhalb der gesamten Trilogie diese Menschen die Wandlungen eines ganzen Lebens durchmachen, brachte eine große Aufgabe für die Regie und eine noch größere für die Darsteller mit sich. In der Rolle des Kneipwirtes César, in der einst unter Gründgens in Berlin Werner Krauss glänzte, zeigte Hans Eick erneut seine große, ansprechende, menschlich sehr wahre Charakterisierungskunst. Wenn dieser César mit seinem cholerischen Temperament und einem hingeknautschten "Äh-äh" in seiner unnachahmlichen Art am Rande der Szene hinschlenderte oder ein andermal wie ein eisgrauer Alp einem baumlangen Matrosen auf dem Rücken saß und ihn mit Ohrfeigen traktierte, dann war das großes Theater. Den von unersättlichem Fernweh erfüllten Marius stellte Friedrich Georg Richter mit klaren Umrissen auf die Bühne, ebenso liebenswert, wie Renate Kopatz die Käthe-Dorsch-Rolle der Fanny mit warmem Ton in Stimme und Gebärde gab. Die hier zusammengefaßten drei Stücke hält ein wehmütig schwebender Grundton zusammen, der genau auf dem Schnittpunkt von Geist und Gefühl liegt. Diese Nuance traf Pabst fein und sicher. Über den Bühnenbildern von Wolfram Munz lag das warme Licht der mittelmeerischen Sonne.

Lessings klassisches Lustspiel "Minna von Barnhelm" zeigte noch einmal - wenn auch nur in einem etwas schwächeren Abglanz - den Pabst um 1940, der mit großartiger Sprachgestaltung und feinem Stilgefühl ein klassisches Gedicht in Szene zu setzen verstand. Die ganze Inszenierung war ebenso - im guten Sinne des Wortes - konservativ wie vom persönlichen Ausdruck des Regisseurs erfüllt. Schon das Bühnenbild zeigte keine modernistische, nur mit Andeutungen arbeitende Sparsamkeit, sondern hielt sich ganz im konventionellen Rahmen, gab die Ausgestaltung der Räume und der Kostüme im Stil von 1760. Die Inszenierung zeigte deutlich Pabsts Auffassung von diesem Drama als einem schönen Gedicht, das der Literaturgeschichte angehört, aber um seiner vorzüglichen Gestaltung willen sehr wohl verdient, auch heute noch immer wieder in Szene gesetzt zu werden. Diese ehrliche Auffassung, die aus der Dichtung nicht mehr machen will als sie ist, verdient höhere Anerkennung als die mancher anderer Regisseure, die nach dem Kriege krampfhaft nach einer Zeitbezogenheit des Stückes suchte.

Auch die Inszenierung des Goetheschen "Egmont", die bald darauf folgte, erinnert erneut an jene Zeit, in der Pabst ganz unter dem Zeichen der deutschen Klassik stand. Freilich hatte die Aufführung dieses Werkes Unterschiede aufzuweisen gegenüber dem reinen Worttheater aus Goethes hochklassischer Zeit. Die größere Bilderfülle, die menschliche Nähe der Hauptgestalt, die den "Egmont" genau auf der Grenze zwischen "Götz" und Hochklassik erscheinen lassen, lag im Grunde diesem der Shakespeareschen Bildhaftigkeit verschworenen Regisseur mehr als die Wortkunst der "Iphigenie" und des "Tasso". In den gesamten fünf Jahren seiner später Zeit hat er sich auch diesen beiden Dramen nicht mehr zugewandt. So fühlte sich der Shakespeare-Regisseur auch gleich zu Beginn des "Egmont" bei den sehr plastischen Volksszenen in seinem eigensten Bereich. Diese Szenen gestaltete er mit besonderer Liebe. Daneben enthielt die Aufführung viele Detailschönheiten, so das vorzügliche Gespräch Egmont-Regentin, die meisterhafte Auseinandersetzung Egmont-Alba, schließlich die liebenswerte Darstellung des Klärchen. Groß ausgespielt wurde der von Freiheitspathos erfüllte Schluß. Unter welchem Zeichen die Aufführung stand, zeigt deutlich, daß Pabst die Beethovensche Musik verwandte. Friedrich Georg Richter hatte in Erscheinung und Gebärde ganz das Sieghafte, Strahlende. Ihm gegenüber stand ein gleichwertiger finsterer, spanische Macht repräsentierender Alba, von Gerhard Mittelhaus dargestellt. Ruth Eiben verlieh der Regentin hoheitsvolle und zugleich liebenswerte Züge, ihrer schauspielerischen Leistung stand Lisa Stahmer mit ihrem Klärchen in nichts nach. Der Regisseur benutzte ein weit aufgerissenes, die Hinterbühne mit einbeziehendes Bühnenbild, in dessen Tiefenflucht er einer Notiz zufolge den Sog des Schicksals sah, unter dem der Held in seiner "dämonischen", schicksalhaften Ichbefangenheit steht. Die Lokalpresse, jeglicher Konvention, wenn sie künstlerisch wertvoll ist, sehr zugewandt, fand für die Inszenierung Worte vollster Anerkennung.

Den Beschluß der Saison bildete Shakespeares dramatisch nicht überaus wertvolle aber in ihren geistvollen Dialogen dennoch recht dankbare Komödie "Viel Lärm um nichts", die Ende Mai 51 herauskam. Das Lustspiel zeigt, wie nah Ernst und Scherz beieinander wohnen. Ein Nichts - eine falsche Nachrede - macht um ein Haar das Glück eines liebenden Paares zu nichts und bringt andererseits zwei geschworene Ehefeinde zusammen. Um all das wird von Fürsten, Intriganten, Narren, Vätern und Pfarrern viel unnützer Lärm gemacht. Zwei Handlungen überschneiden sich: das Intrigen-

spiel um Hero und Claudio und das Scherzspiel um Beatrice und Benedict. Sie sind ernsthaft und humorvoll gegeneinander abgewogen. Das Stück ist reich an witzigen Wortspielen und burlesker Komik, steht aber künstlerisch hinter den großen Komödien zurück. Der Selbstbetrug der beiden spröden Naturen Beatrice und Benedict ist der eigentliche Reiz des Stückes, ihre Wandlung zu herzlich Liebenden ein Meisterwerk der Seelenkunde. Was die Wortregie betrifft, so hatte der Regisseur leichtes Spiel. Denn stilistisch weicht das Stück von den früheren Komödien ab, der bis dahin überwiegende Vers hat sich zugunsten der Prosa verdrängen lassen und tritt nur noch an einigen gehobenen Stellen hervor. Dieser Plauderton schien Shakespeare hier wohl besonders geeignet, und diesen leichten, unverbindlichen Ton traf auch Pabst genau. Das Werk war eine Gelegenheitsarbeit des Dichters, und es wurde hier nicht viel mehr als eine überaus gekonnte Routinearbeit des Regisseurs. Die Aufführung besaß Eleganz und hatte besonders in dem sich mit geistreichen Wortspielen überschüttenden Paar Beatrice (Ruth Eiben) und Benedict (Hans Otto Baungarten) zwei vorzügliche Sprecher. Die Szenen der einfältigen Gerichtsdieners Holzapfel und Schlehwein wußte der Regisseur mit seinem ausgeprägten Sinn für Shakespearesche Komik ohne aufdringliche Übertreibung zur vollkommenen Unterbrechung des geistreichen Geplauders und Intrigenspiels zu machen. Die ganze Inszenierung ging Pabst leicht von der Hand und fand in der daraus resultierenden Glätte ihren nicht zu hohen aber doch anzuerkennenden Wert.

Die neue Saison begann Pabst mit Shaws "Kaiser von Amerika". Dieses Stück, das Werk eines Dreundsiebzighrigen, ist ein unvergleichliches Beispiel für die Wirkung des Theaters als Stätte der politischen Auseinandersetzung. Die Sprache dieser an äußeren Bühnenvorgängen armen, an überlegenem ironischem Humor, der auf große Strecken allerdings in beißende Satire ausartet, aber überreichen politischen Komödie entnimmt ihre Bestandteile der wissenschaftlichen Dialektik und der diplomatischen Kabinettsrede, dem Jargon der Parlamentspolitiker und dem Schlagwörterarsenal der Parteitribunen, der Bühne und der Zeitung, dem Konversationsstück und dem Kabarett. Zu jeder Sprachart gehört eine Menschenart. Oft wird mit wenigen Sätzen eine Figur nicht nur charakterisiert, sondern auch entlarvt. Daß ein solches Werk, daß überhaupt ein Werk dieses geistreichen alten Schwätzers unter Pabsts Regie über die Bühne ging, konnte nur in dieser Spätzeit geschehen, in der der sichere Nerv für mimisches, plastisches Bühnengeschehen zuweilen nicht mehr von der alten Unbedingtheit war. Früher hätte Pabst ein solches Stück überhaupt aus seinem Spielplan verbannt, und das nicht nur aus politischen

Gründen. Nun aber gab er offensichtlich einem inneren Verlangen nach, auch einmal einen ironischen alten Causeur von - das wußte auch Pabst - geringer dichterischer Qualität zu Wort kommen zu lassen. Die Aufführung ist insofern bemerkenswert, als Pabst früher selten eine besondere Stärke darin gezeigt hatte, auf großen Bühnen wirkungsvoll pointierten Witz zu setzen. Denn die von ihm gepflegte Komödienkunst war etwas anderes als diese halb verbindliche, halb unverbindliche Ironie, die auch gar keine Dichtung sein will. Freilich kann dieses geistreiche Geflunkere in einer geschickten Aufführung wie dieser seine Wirkung nicht verfehlen. Das Vermögen, auch derartiges wirkungsvoll zu gestalten, holte Pabst aus dem alten Schatz seiner Boulevardtheater-Erfahrung.

Mitte Oktober des Jahres inszenierte Pabst zum drittenmal Kleists "Amphitryon", der noch immer in der gleichen Gestalt von klassischem Ebenmaß und hoher Sprachkultur erschien. Auch seine jetzigen Darsteller fügten sich vorzüglich seinen Intentionen.

Im Dezember kam als erstes Shakespeare-Stück dieser Spielzeit dessen höchst merkwürdige, pessimistische Komödie "Troilus und Cressida" heraus, diese Satire über die Jämmerlichkeit des Daseins. Das Drama markiert den Tiefpunkt der seelischen Depression Shakespeares, ist nichts weiter als der Ausfluß eines verbitterten Geistes. Jedes Gefühl für das Große und Edle ist hier erstickt, und ein Schwelgen in Niedrigkeit und Gemeinheit beherrscht das Ganze. In dieser kleinlichen Welt des Zankes und der Kuppelei lebt nur einer, der sie durchschaut und sich über sie erhebt: der Spötter Thersites. Mit diesem Zyniker führt das Werk zugleich aber auch seine zerstörende Lebensauffassung ad absurdum, dieser aus Dreck und Bosheit bestehende Kritiker ist das Ende und die Aufhebung der Verneinung. Neben ihm gedeiht im Sumpf der Gehässigkeit und Albernheit nur noch die Kuppelei, die in Pandarus, dem lüsternen Mannweib, ihre Verkörperung findet. In dieser verderbten Welt findet sich das Liebespaar. Troilus ist der einzige, der noch an die Werte des Daseins glaubt, aber sein Idealismus artet aus in Schwärmerei und seine Verzückung wird zur törichtten Verblendung. Seinen liebevollen Überschwang vergilt ihm seine Liebste mit Leichtfertigkeit und Untreue. Die Liebesgeschichte wird umrahmt von einem satirischen Bild der Kämpfe und Gelage vor den Mauern Trojas. Achill ist hier ein eingebildeter Prahler, Ajax ein eitler Dummkopf, Agamemnon ein hilfloser Wichtiguer und Odysseus ein leerer Schwätzer. Die Trojaner kommen auch kaum besser weg. Zwar steht Hector höher als die Griechen, wird aber durch Ehrsucht verblindet wie Paris durch die Lust und Troilus durch die Liebe.

Man möchte annehmen, daß Pabst zu jener Zeit, als er sich "Troilus und Cressida" zu eigener Regie auswählte, selbst einer weltverneinenden Stimmung und einem grenzenlosen Pessimismus erlegen war. Auch die von Satire gefüllte Welt Shaws, die er ja ebenfalls mit großer Lust an zynischer Persiflage gestaltet hatte, scheint darauf hinzudeuten. Aber dem widerspricht seine Tagebuchnotiz unter dem 7. November 1951, in der es heißt: "Heute die Leseproben zu Troilus und Cressida begonnen. Es nummt mich wunder, daß dieses Stück auch unter den bedeutenderen Regisseuren so wenig Freunde gefunden hat. Doch mag dies zu einem nicht geringen Teil darin begründet liegen, daß die Menschen sich scheuen, ihre Blicke in Schluchten zu werfen, wo die Welt sich als Welt auflöst, wo sie aufhört, Kosmos, göttliche Schönheit zu sein. Hat das Stück politische Tendenz, da lassen sies noch hingehen. Von einem Klassiker aber erwarten sie Synthese, Schönheit und Harmonie. Aber ist es nicht für einen schaffenden Geist ein Erlebnis besonderer Art, aus einem Kunstwerk eine Weltschau nachzuerleben und nachzugestalten, die nicht die eigene ist? Heißt es nicht neue Perspektiven gewinnen, die nicht den inneren Menschen zu zerreißen brauchen, wenn er nur groß und stark genug ist, ihnen im Gefüge seiner Weltschau den rechten Platz anzuweisen? Heißt es nicht doppelt Schöpferkräfte fühlen, als Regisseur das Zerrissene des Kunstwerkes durch die Gestaltung des lebendigen Spieles zu neuem organischen Leben erstehen zu lassen?"

Aber dies Bekenntnis ist mit Vorsicht aufzunehmen, denn es ist schwer zu entscheiden, wie weit der Künstler hier sich selbst gegenüber ganz ehrlich war. Denn die Annahme, daß der Regisseur zu jener Zeit einem allgemeinen Pessimismus unterlag, besteht wohl zu recht. Darüber hinaus unterschätzt er sein eigenes Vermögen, dem zutiefst und in allen Phasen verstandenen Shakespeare auch in diese absurde Welt hinein zu folgen und ihm auch dort kongenial zu bleiben. Vielmehr möchte ich das Ganze dahin deuten, daß genau so, wie diese Krisis für Shakespeare die Katharsis bedeutete, die ihm die große reine Tragödienkunst der folgenden Jahre ermöglichte, Pabst selber einer inneren Wende unterlag, die ihm den bald folgenden "Hamlet" wie in den nächsten Jahren den "Macbeth" und "Lear" ermöglichte. So strich denn auch der Regisseur sehr wenig, was in diesem Werk alles an Schmutz und Wahnwitz zutage kommt. In früheren Jahren wäre eine derartige Inszenierung für Pabst völlig unmöglich gewesen. Bei aller Liebe zu Shakespeare hätte sein ganz der deutschen Klassik verhaftetes Griechenbild etwas Derartiges nie zugelassen.

Die Erschütterungen des Krieges und unwägbare persönliche Erlebnisse des Künstlers hatten Schichten beiseite geräumt und den Blick für dieses skurrile Griechenbild Shakespeares ermöglicht. (Im ganzen Abendland war nach dem Kriege ein neues vorklassisches, zum mindesten außerklassisches Griechenbild entstanden und hatte das alte klassische wie eine leer gewordene Fassade gestürzt.) Wenn Pabsts Inszenierung des Kleistschen "Amphitryon", der übrigens gleichfalls einem wenn auch edleren Griechenbild der Götterdämmerung entnommen ist, noch die alten klassischen Maße und die alte Schönheit besaß, so war dies begründet in dem einmal unverrückbar feststehenden Bild, das der Regisseur von diesem Drama besaß. Hier in dem unmittelbar darauf folgenden "Troilus" sprach sich der Künstler direkter und ohne früher gefaßte, präformierte Bilder aus. Die oben zitierte Tagebuchaufzeichnung darf vielleicht auch so verstanden werden, daß Pabst zum Zeitpunkt der Inszenierung tatsächlich über den Gipfel seiner der Dichtung entsprechenden psychischen Depression hinweg war, denn auch Dichtungen pflegen im allgemeinen nach den Krisen zu entstehen, denen sie entspringen und die sie bezeichnen.

Die "seelische" Mitte des Schauspiels, die zynischen Tiraden des Therites, wurden von Hans Eick mit großem Elan und sichtlicher Freude an diesem skurrilen Spiel vorgetragen. Walter Stieber gab einen alten, fetten, lüsternen und jovialen Pandarus, Lisa Stahmer zeichnete die Cressida als eine Mischung aus Lüsternheit und Koketterie, die hemmungslos ihrem Trieb in halb bewußter, halb unbewußter Verderbtheit folgt, ihr Partner Günter König charakterisierte vortrefflich einen in seiner harmlosen Schwärmerei bedauernswerten Troilus. Was Pabst als Regisseur aus einem durchschnittlich begabten Darsteller herausholen konnte, zeigt deutlich, daß er mit derselben Schauspielerin die Innigkeit von Egmonts Klärchen und diese Dirne, beides gleich überzeugend, gestaltete. Auch die übrigen Schauspieler, sonst Helden und Charakterspieler, stellten großartige Karikaturen auf die Szene, denen gegenüber die Helden- und Götterpersiflagen Offenbachs ein Kinderspiel waren. Das Bühnenbild Wolfram Münz^o arbeitete mit Andeutungen hochklassischer Architektur- und Ornamentformen; vor denen sich dieses Spiel nur noch fratzenhafter ausnahm. Pabst vermittelte übrigens, und darin erkennt man wieder den ganzen nur der Dichtung verbundenen Regisseur, jegliche Anspielung auf Gegenwärtiges oder kürzlich Vergangenes, die er grundsätzlich als billig ablehnte. Die Aufführung war von solcher szenischen und darstellerischen

Dichte, daß einem über diesem grausen Humor zuweilen das Lachen im Halse stecken blieb.

Seit den frühen zwanziger Jahren übernahm Pabst jetzt zum erstenmal wieder eine Rolle, die des Sir Henry Harcourt-Reilly in seiner Inszenierung von Thomas Stearns Eliots dreiaktiger Komödie "Die Cocktail-Party", die am 4. Februar 1952 in den Kammerspielen herauskam. Eliots Komödie - der Titel ist im Danteschen Sinne zu verstehen - ist zugleich Ideendrama und Mysterium, ein vielfältig verschlüsseltes Werk, das sich den Anschein eines englischen Gesellschaftsstückes gibt und sich überdies auf weite Strecken als Konversationskomödie tarnt. Die hintergründige Ironie des Dichters bedient sich in einem raffinierten Täuschungseffekt des bewährten Dreieck- und Ehebruchschemas, um allmählich die flach verstellten Tiefenräume zu öffnen, aus denen das Geheimnis der christlichen Heilsbotschaft dringt, um wieder mit dem Vexierspiel abzuschließen.

Auch wenn man sich der Weltschau Eliots verschließt, muß man die Großartigkeit der Inszenierung anerkennen. Die Presse will sie sogar als den Gipfelpunkt Pabsts künstlerischer Leistungen werten. "Man darf die Inszenierung, wenn man Werden und Wachsen des Osnabrücker Intendanten Erich Pabst seit Jahrzehnten mit Achtung verfolgt hat, als die höchste Leistung seines dem Theater verbundenen Lebens ansprechen." ¹⁾ Wenn auch dies Urteil zu einem nicht geringen Teil auf die Begeisterung des frischen Eindrucks zurückzuführen ist, so muß doch festgestellt werden, daß hier zum ersten und einzigen Male in Pabsts Leben die Inszenierungsarbeit durch die Übernahme der tragenden Rolle des Werkes ergänzt und vollendet wurde. Das bedeutete nicht, daß die Doppelleistung die künstlerische Intensität der anderen Darsteller erdrückt hätte. Eher gab sie ihr Halt und Format. Denn die Inszenierung verstand es, die geistigen Auseinandersetzungen immer und ohne Vorbehalt zur Bühnenhandlung, besser: zum Bühnenleben werden zu lassen, so sehr auch die außerordentliche Länge der Dialoge die Aufgabe erschwerte. Trotz der Gespanntheit der inneren Verhältnisse blieb jede Szene sprachlich und bewegungsmäßig gelöst, entstand die geistige und sittliche Aussage des Dichters nicht aus Deklamation, nicht aus akademischer Diskussion, sondern aus lebendiger Aussprache der bedrängten Gefühle und Gedanken. Allerdings vollendete sich die Inszenierung erst in der Darstellung des Sir Henry durch einen so vermögenden Schauspieler, wie es wiederum Pabst nach der Erfahrung

1) Osnabrücker Tageblatt, 6. 2. 52.

dieser Aufführung war. Dieser Sir Henry lebte nicht allein den Repräsentanten einer höheren Geistigkeit, der Erkenntnis und Klärung aus der eigenen Gedankenwelt wie selbstverständlich gebär, sondern war zugleich von innen heraus mit dem Geiste einer Menschlichkeit erfüllt, die sittliche Gebote aus Glauben und Güte geben darf. Welch andere Welt hier gegenüber dem nur zwei Monate zuvor inszenierten "Troilus", der im großen Haus noch gespielt wurde, während Pabst hier Eliots tiefreligiöses Weltbild mit wirklichem Leben erfüllte.

Friedrich Georg Richter gab der Ratlosigkeit des Edward Chamberlayne Wärme genug, um die Gestalt sympathisch bleiben und in ihr den Spiegel des menschlichen Selbst erkennen zu lassen. Eine Darstellung, die von Noblesse und geistiger Durchdringung eines schwierigen Stoffes getragen wurde. Ruth Eiben war eine gleichwertige Partnerin im Geistigen wie im Menschlichen, bevorzugt noch durch die leise weibliche Überlegenheit, die aus der Rolle kommt. Nicht ganz vermochte Renate Kopatz jener erschütternden Stärke der Celia gerecht zu werden, die den Weg des Opfers in Heilung und Weihe bis zum Martyrium geht. Sie blieb mehr die ratlos suchende, kindlich folgende als die schließlich bewußt und mit höchster Eindringlichkeit um ihre Erfüllung ringende Frau. Dennoch war es eine Leistung von Graden, der man besonders anmerkte, wieviel Arbeit der Regisseur auf jeden Darsteller verwandt hatte. Eine ganz reife Leistung bedeutete auch die Darstellung der Julia Shuttlesworth durch Grete Wurm. Ein mit einfachen Mitteln geschmackvoll gestelltes Bühnenbild Wolfram Münz⁹, das sich nach Pabsts genauen Angaben richtete, und sehr ansprechende Kostüme Traudel Fels⁹ ergänzten die äußere Wirkung.

Während der "Troilus" noch in einzelnen Aufführungen gespielt wurde, setzte Pabst den "Hamlet" dagegen, mit dem er seine drei großen Inszenierungen von Shakespeare-Tragödien begann, für die der "Romeo" gleichsam nur eine Einleitung bedeutet hatte. "Hamlet", gleichzeitig mit "Troilus" entstanden, besitzt jene andere geistige Höhe, die das Tragische erst ermöglicht. Kein zweites Drama Shakespeares wird so aus dem Helden erschaffen wie dieses. Der Prinz ist die zentrale Figur, die allen übrigen Gestalten Leben verleiht, sich in ihnen spiegelt oder von ihnen abhebt. Weltbild und Wesen dieses Menschen verändern sich durch einen Auftrag, dessen Bürde er nicht zu tragen vermag. Denn ein Mensch wie Hamlet weitet einen solchen Auftrag ins Grenzenlose, er erscheint ihm als die untragbar schwere Aufgabe, in einer aus den Fugen geratenen Welt die Ordnung wieder herzustellen. So flüchtet er sich in die Isoliert-

hat der Grübeleien, der Meditation und des Wahnsinns. Mit dieser Maske vor dem Antlitz (doch wie weit ist sie nur Maske?) wird er zum flammenden Ankläger gegen eine Welt der Niedrigkeit und der Verderbtheit.

Nach einer Notiz im Regiebuch, die das Bühnenbild betrifft, wollte Pabst die Seite des Königs mit großem Prunk ausstatten, dem er die Welt Hamlets als die der Innerlichkeit gegenüberstellen wollte. Bei diesem Prunk, den er seelenlos, großartig, bombastisch nennt, setzt er den Hinweis hinzu: "Wie beim Nationalsozialismus!" Diese Bemerkung ist für den Menschen Pabst in seiner Ehrlichkeit interessant, als sie zeigt, daß Dinge, mit denen er einmal sympathisiert hatte, für ihn nicht ohne weiteres aus der Erinnerung fortzustreichen waren und ihn noch länger zur Auseinandersetzung zwangen. Für das zu gestaltende Kunstwerk der Inszenierung bleibt sie jedoch völlig irrelevant, wie für eine Inszenierung Shakespearescher Tragödien jede gedankliche Deutung von sekundärem Wert bleiben muß, wie Pabst sehr wohl wußte. Dies geht aus dem Programmheft zu dieser Aufführung hervor, in dem er "Notizen aus meinen Tagebüchern, während ich Shakespeare-Werke inszenierte" veröffentlichte. Darin heißt es: "Gewiß, der theatralische Ausdeuter dramatischen Gutes muß geistige Mittel einsetzen, um die analytische Einfühlung zu sichern und die synthetische Gestaltung zu unterbauen, geistige Mittel wie zum Beispiel historische und literarhistorische Fakten, Kenntnisse über ästhetische Prinzipien und dramaturgische Gesetz, er muß psychologische Urteilskraft und nicht zuletzt eine Bildungsweite besitzen, die ihn fähig macht, weltanschauliche Tendenzen zu begreifen und zu unterscheiden. Aber ohne künstlerische Intuitionen, die sich nicht näher definieren lassen, wird es ihm nicht gelingen, den Geist, das Leben des Dramas in die theatralische Anschauung zu übersetzen. Mehr als jeder andere Dramatiker fordert Shakespeare dieses intuitive Durchglühtwerden. Bei ihm führt die gelehrte Kenntnis, die methodische, von der Ratio gelenkte Versenkung allzu leicht abseits, abseits von jenem gewissen Etwas, das einzig diesen dichterischen Stoff aus dem Geschriebenen in die Vision, die Anschauung erweckt. Die meisten großen Dramen fordern vom Regisseur eine Erkenntnis, wie er die höhere Aufgabe dieses oder jenes Werkes lesen muß, oder eine Entscheidung, wie er sie lesen will. Er kann Hebbels Agnes Bernauer als menschlich rührende Liebestragödie deuten oder aber auch als Verherrlichung einer dem Privaten übergeordneten Idee, der des alles erhaltenden Staates. Goethes Tasso läßt sich deuten und betonen nach der Seite einer postulierten Ordnung durch das unantastbare Recht. So geben fast alle Dramen Schillers unver-

kennbar den idealen, sozialen oder politischen Punkt, der die höhere Aufgabe bestimmt. Von dieser Lesart der höheren Aufgabe aus wird nun die Inszenierung Richtung, Farbe, Klang, Akzente bekommen, das heißt, auch die einzelne Figur des Stückes, die Rolle bekommt ihre Wendung von oder aus dieser Zentralthematik. Die Inszenierung der Entscheidung, der Führung um eine solche Achse bringt den Wert einer Aufführung. Sie ist diskutabel. Mag der kritische Betrachter der gewiesenen Auffassung zustimmen oder nicht, nur das Theater dieser Art inszenatorischer Interpretation kennt seine Aufgabe. Bei Shakespeare, so habe ich aus meiner künstlerischen Arbeit erfahren, läßt sich der Punkt, die höhere Aufgabe nicht deuten und aussprechen in der Weise, wie man eine These an die Tafel schreibt. Vielmehr, so meine ich, spricht sich im Konzert der Gestalten, der Charaktere die dichterische Sicht aus. Die Inszenierung kann bei ihm nicht so verfahren, daß sie die Rollen in Richtung bringt, sie wird vielmehr Gestalt für Gestalt ihrem eigenen Geiste nach erstehen lassen. Goethe spricht von dem geheimen Punkt, um den sich jedes Werk Shakespeares drehe. Der Punkt ist geheim, aber er läßt sich unaussprechbar fühlen, er äußert sich in der unendlichen Anschauung. Kein Charakter Shakespearescher Dichtung ist so, daß er in ein Schema zu bringen wäre, kein Charakter, der sich in Grundzügen mit einem anderen vergleichen ließe, der nicht dennoch seine nur ihm gehörigen Eigenheiten hätte. Darum der überfließende Reichtum jedes seiner Werke, darum seine unerreichte Größe als Dramatiker, darum seine Deutbarkeit nur durch das Theater, mit den Mitteln des Theaters, dessen erstes und entscheidendes die Kunst des Schauspielers ist. Der Regisseur sieht sich bei der Interpretation Shakespearescher Stücke vor die Aufgabe gestellt, dem Leben des Geistes jeder Rolle nachzuspüren. Er muß jeden der Charaktere in seiner Sonderheit erleben. Und so, in ständiger Emotion der Verwandlung vor Figur zu Figur überträgt er jenen geheimen Sinn des Ganzen auf seine Schauspieler. Das ist der Inszenierungsvorgang, der sich wesentlich von künstlerischer Intuition tragen lassen muß. Da Intuition eine Sache der Begabung ist, wird für den Regisseur eine Shakespeare-Inszenierung der Probstein sein. Besonders dem Hamlet, diesem ungeheuerlichen Werk, das auch die vierte Dimension in seinen Raum nimmt, läßt sich am wenigsten dadurch beikommen, indem man versucht, den geheimen Punkt, um den es sich dreht, zu finden. Freilich gehören Schauspieler dazu, die fähig sind, das Erlebnis des Geistes, des Lebens ihrer Rollen darzustellen. Und da liegt die Schwierigkeit. Wir sind in unserer Darstellung Shakespearescher Gestalten von schiefen Konventionen, von irgendwelchen lee-

ren komödiantischen Konventionen überkrustet. Ich stehe bei jeder Shakespeare-Inszenierung vor der nicht geringen Anstrengung, diese Festgefahrenheit, diese Verklammerung der originalen Erlebnisfähigkeit der Darsteller zu lösen."

Freilich hielt diese Erkenntnis Pabst nicht davon ab, im Regiebuch in einer ganzen Reihe von Notizen einer solchen rein gedanklichen Deutung des Ganzen nachzuspüren und sogar eine Zeitbezogenheit zu erkennen. Der Künstler mag empfunden haben, daß sich Börgers kluges Wort "Deutschland ist Hamlet" gerade in der jüngsten Epoche der Geschichte wieder bewahrheitet hatte.

Denn plötzlich kam Pabst eine neue Idee: die Weltenkrise. Er schreibt ins Regiebuch: "Die Krisis von Heidentum und Christentum, die Auflösung in etwas Neues. Das Geworfensein! Der Mensch fühlt sich geworfen in Zeiten der Krisen. Am 16.2.52 kam die Dekoration so zustande: Ich warf, nach vielen versuchten Kombinationen mit den Bauklötzchen im Atelier, diese Klötzchen willkürlich auf die Modellbühne zu Haufen. Da stand plötzlich die Entsprechung zu meiner Vision: Der aufgewühlte Raum. Die aus der Verzweiflung über die Vergeblichkeit der vorherigen Gestaltungsversuche entstandene Aktion, die festen Dinge zu werfen, das Geworfensein ganz wörtlich in die Entstehung zu übersetzen, bekam die genaue Ungestalt der Gestalt. Die Handlung mit der Hand wurde umgesetzt in den Ausdruck und so eine äußerst frappierende Symbolhandlung. Das war ein magisches Erlebnis, und so wird das Bühnenbild." Die Sätze bilden ein seltsames Konglomerat halbverstandener Heideggerscher Terminologie, ästhetischer Willkür und ehrlichsten Bekenntnisses. Denn die Willkür als ästhetisches Prinzip ist ein Unding, da Zufall und Willkür außerhalb jeglicher ästhetischer Gesetzmäßigkeit stehen. Der Irrtum vom Zufall als ästhetischem Prinzip kam in den zwanziger Jahren auf (Arp) und floriert noch heute.

Dennoch sind die Sätze in diesem Zusammenhang wertvoll, weil sich aus ihnen viel über die geistig-seelische Situation des Regisseurs in jener Zeit ablesen läßt. Der Durchbruch zu wirklich tragischer Erkenntnis geschieht. Freilich ist es hier noch ein tastendes Suchen, das zu kurz greift. Denn die Anschauung von der Zeitenkrise trifft gar nicht ein absolut tragisches Phänomen. Zwar entsteht die Tragödie in Zeiten der weltanschaulichen und religiösen Krisen, aber was sie darstellt, gilt absolut, das heißt ist für den Menschen zu jeder Zeit gültig, denn es trifft den Menschen.

Sonst ist es keine Tragödie, sondern ein Ideendrama. Darum auch bleiben Deutungen von wirklichen Tragödien, in denen Sätze wie "dafür war die Zeit noch nicht reif" stehen, völlig belanglos. Tragische Antinomien sind absolut unüberbrückbar.

Wie schon der grenzenlose Hohn und Nihilismus des "Troilus" bei Pabst viel von der klassischen Ausgewogenheit seines Welt- und Kunstbildes beiseite geräumt hatte, so gehen Dichter und Regisseur hier noch weiter. Der Hebel wird tiefer angesetzt, indem nicht nur das lange als heldisch, edel und groß Gegoltene der Lächerlichkeit preisgegeben wird, sondern jetzt die "Gestalt" selbst angegriffen wird. Das bemerkenswerte Paradoxon von der "Ungestalt der Gestalt" ist symptomatisch für das, was sich hier vollzieht. Dem klassischen Weltbild war die Gestalt, die Morphé unantastbar, so auch dem Pabst der klassischen Periode, der eine "Iphigenie" mit tiefstem Verständnis und großer Einfühlungsgabe inszenierte. Jetzt erkennt er, daß die Tragödie und das Tragische die "Gestalt" in Frage stellt. Eines der fundamentalsten Probleme des "Hamlet" ist die Gefährdung der personalen Identität des Helden. (Übrigens ein typisch manieristisches Problem. Die Beziehungen Shakespeares zum Manierismus sind in ihrem ganzen Ausmaß noch gar nicht erkannt.) Das Klassische und das Tragische sind zwei unvereinbare Begriffe, wie Pabst später selber einmal erkennen sollte. All diese Erkenntnisse sind hier in einem ersten Tasten gegeben.

Das Werk der Inszenierung selbst aber stand ganz unter dem von ihm für jede Shakespeare-Inszenierung vorgezeichneten Gesetz: den Geist des Werkes aus jeder Rolle heraus zu gestalten. Doch dies war nur so weit möglich, als die Darsteller Format und Eignung mitbrachten, diese Rolle ganz auszufüllen. So herrschte in der Gestaltung des Helden, der spezifischen Eignung des Darstellers Hans Otto Baumgarten mit seiner hohen Intelligenz und seiner großartigen sprachlichen Diktion entsprechend, die geistige Durchdringung des Wortes gegenüber einer nicht gleichermaßen ausgebildeten mimischen Ausdrucksmöglichkeit vor. Was fehlte, war die seelische Breite, die der Regisseur selbst gewiß gern wünschte. Elke Boysen brachte für die Ophelia eine zarte Schönheit und eine höchst gefällige Sprachkunst mit, hatte freilich mit der überaus schweren Wahnsinnszene zu kämpfen. Vorzüglich charakterisierte Ruth Eiben die seelische Schwachheit und Widerstandslosigkeit der Königin, die einem König von solch suggestiver Ausstrahlungskraft, wie ihn Christian Willi Radke verkörperte, willenlos ergeben sein mußte. Diesem König fehlte es zuweilen nicht

an Augenblicken stärkster Innerlichkeit, die ihn, sehr zu Recht, größer erscheinen ließ, als es in den meisten Inszenierungen geschieht.

Wenige Regiebücher weisen eine solche Fülle von Notizen auf wie dieses, die deutlich erkennen lassen, wie der Regisseur mit dem überaus schwierigen Stoff gerungen hat. Auch die Schlußszene wurde mit großer Eindringlichkeit gestaltet und verlieh dem Fortinbras ein besonderes Gewicht, das ihm, was manche Regisseur übersehen, tatsächlich innerhalb der dramatischen Funktionen zukommt. Alles in allem war es eine Aufführung, die ihren Platz überall behaupten mochte, eine beachtliche Ensembleleistung, aus der niemand herausstach, weder zum Positiven noch zum Negativen, in der die tragischen und komischen Elemente zu höchster Homogenität verschmolzen waren, in der sprachliche Kultur herrschte und die eben in der völligen Gleichwertigkeit aller Elemente ihren eigenen Wert besaß. Das Bühnenbild enthielt tatsächlich einiges von Pabsts Intention des chaotischen, aufgerissenen Raums, nur mit dem Unterschied, daß der Raum hier tatsächlich gestaltet war, der wie gewaltsam erscheinende Tiefenaufriß einer äußersten Bewußtheit entsprang und somit wirkliche künstlerische Form war. Das "magische Erlebnis" des Regisseurs blieb von subjektivem Wert.

Pabst schloß die Saison mit Fritz Schwieferts liebenswürdig-harmlosem Lustspiel "Marguerite durch drei", das er jetzt zum drittenmal inszenierte (das erstmal 1930 gleichfalls in Osnabrück, zum zweitenmal 1937 im Berliner Lustspielhaus in der Friedrichstraße, wohin es auch gehört) und sich selbst damit eine geistige Entspannung von der großen Aufgabe des "Hamlet" bracht. Die Komödie ist das unterhaltsame Spiel von der hübschen kleinen Frau, die bewußt und willentlich drei in der gleichen Wohnung lebende Freunde (Kaufmann, Art und Schauspieler) in sich verliebt macht, am gleichen Abend an der gleichen Stelle mit jedem der drei einen kleinen Flirt hat, um ihnen am Ende zu erklären, daß jeder von ihnen in ihr nur ein verkitschtes Wunschbild geliebt habe, daß sie alle nette Kerle seien, sie selbst aber seit langem mit einem harmlosen kleinen Spießbürger von Fabrikanten verlobt sei, den sie am kommenden Morgen heiraten werde und bei dem sie sich ein phantasieloses aber ruhiges Leben erwarte. Pabst inszenierte das hübsche kleine Stück mit viel Charme und holte sich für die Hauptrolle seine einstige begabte Schülerin Gerda Maria Terno aus Berlin, die mittlerweile eine anerkannte Darstellerin geworden war.

Die neue Spielzeit 1952/53 begann für Pabst mit der Shakespeare-Komödie "Wie es euch gefällt", von der er allmählich jeden Satz auswendig kennen mußte, weil er sie in jeder seiner Stationen, beim Thaler Naturtheater angefangen, hatte über die Bühne gehen lassen. Daß Pabst auch im Innenraum dieses Stück mit großem Leben zu erfüllen vermochte, zeigte diese Inszenierung. Hier mag eine Pressestimme sie darstellen: "Der Glanz der Aufführung und die märchenhafte, kraftvolle Zartheit des unbeschwerten Spiels waren Bewährung und Rechtfertigung zugleich und siegten über alle Bedenken, die es beim Publikum und bei der Kritik gegeben haben mag. Der Shakespeare-Regisseur par excellence aus Liebe und geistiger Verwandtschaft hatte in das wundervoll abgestimmte Bühnenbild Wolfram Munz' - nicht Elisabethanisches Zeitalter sondern Renaissance als Lebensstil - das Spiel mit Meisterhänden hineingebaut und mit Wechsel und Spielfreude ablaufen lassen. Töne und Farben der Aufführung wurden im gleichen Maße behutsam wie kraftvoll sicher eingesetzt. Daraus und aus der fast vorbehaltlosen Erfüllung der oft schwierigen Sprache Shakespeares, die in der Schlegelschen Übersetzung unserer Zunge nicht geläufiger, unseren Ohren nicht leichter eingängig geworden ist, erstand jene beglückende Heiterkeit eines verzauberten Publikums. Die Willfährigkeit, mit der das Ensemble den Intentionen des Spielleiters geistig folgte, wurde durch die persönliche Intensität jeder Einzeldarstellung geadelt. Elke Boysens Celia war eines der stärksten Shakespeare-Erlebnisse, deren wir uns erinnern. Erstaunlich die Wirkung einer Darstellerin, die aus der Besessenheit ihrer künstlerischen Berufung und einem unvergleichlichen Anpassungsvermögen an Pabsts Regiestil völlig in die Gestalt des Stückes einzugehen vermochte. Ein bedeutendes Beispiel für die großen pädagogischen Fähigkeiten des Intendanten. Eine glückliche Ausweitung des Frauenbildes in die Sphäre geistiger Erkenntnis und Klarheit gab Ruth Eiben in der reifen Gestaltung der beherrschenden Rolle der Rosalinde" 1)

Wenn auch Pabsts Blick jetzt vornehmlich der Shakespeareschen Tragödie galt, so war doch sein Vermögen, auch dessen Komödien in feinsinniger Harmonie und leuchtenden Bildern zu gestalten, keineswegs gemindert, vielmehr schien dies Vermögen nur noch reiner und klarer sich herauszubilden, gleichsam, als hätte der tiefere Blick für das Tragische das Einfühlungsvermögen in die harmonische Welt der Komödien nur noch gesteigert. Auch die leise Schwermut, die Pabst früher in Thale in der zentralen Gestalt des Jaques noch stark herausgearbeitet hatte, hatte sich jetzt zu einem verstehenden Lächeln gewandelt.

1) Osnabrücker Tageblatt, 12. 12. 52.

Mitte Januar 1953 folgte Calderons "Richter von Zalamea", den Immermann 1835 mit seiner Düsseldorfer Aufführung auf den deutschen Bühnen eingebürgert hatte und der sich seit damals großer Beliebtheit erfreut. Im Mittelpunkt des Geschehens steht die prachtvolle Gestalt des auf seine bäuerliche Abstammung ebenso stolzen wie menschlich gerecht empfindenden Bauernrichters Crespo, der hier in der Darstellung von Heinrich Wilbert eine eindrucksvolle Verkörperung fand. Als sein Spiegelbild in den Adelskreisen ist ihm der General Don Lope (Christian Willi Radke) gegenübergestellt. Die von starkem Humor erfüllten Szenen, in denen die beiden halsstarrigen Alten sich streiten, wurden von Pabst eindrucksvoll gestaltet. Diese Szenen gehören überhaupt zu den feinsten dieser Art in der dramatischen Weltliteratur. Aber auch die anderen Gestalten zeichnete Pabst mit starker, plastischer Bildkraft: den unbeherrschten, hochfahrenden Hauptmann Don Alvaro (Hans Otto Baumgarten), die dem Vater charakterlich nachschlagenden Kinder Isabel (Renate Kopatz) und Juan (Günter Dockerill) und die verwahrloste Soldateska. Dem König Philipp verlieh Erwin Dorow würdevolle Züge. Bühnenbild und Kostüme waren mit reicher Farbpalette gegeben, das gesamte Geschehen war dicht, lückenlos in lebendiges Spiel umgewandelt.

Ende Februar brachte der Intendant eine Uraufführung heraus, Harald Zusaneks "Warum gräbst du, Centurio?". Der Name des jungen österreichischen Dramatikers wurde zum erstenmal genannt, als ein mimisch tatsächlich großartiges Werk, sein mit dem Preis des Wiener Kuriers ausgezeichnetes Reportagestück "Die Straße nach Carversere" in Nürnberg erfolgreich uraufgeführt wurde und auf einer Reihe von Bühnen folgte. Der Ruhm, den Nürnbergs Intendant Pschigode mit diesem Wagnis in den Annalen seines Theaters verbuchen konnte, reizte Pabst zur Uraufführung dieses im Dezember 1951 mit dem Österreichischen Staatspreis ausgezeichneten Dramas. Aber was jenes Stück versprochen hatte, hielt dieses Römerdrama nicht.

Zusanek unternimmt es, am Beispiel des Unterganges des Weströmischen Reiches um die Mitte des fünften Jahrhunderts, als die Germanen siegreich über die Alpen bis nach Süditalien zogen, klarzumachen, daß die Kultur trotz aller Zerstörung nicht zu zerstören ist. Es ist der Heermeister und Prokonsul des Weströmischen Reiches, Aetius, der das belagerte Ravenna dem Herulerfürsten Hatto kampflos ausliefert, nachdem die römische Besatzung und die Bevölkerung die Stadt verlassen haben. Als Symbol der zukunftssträchtigen Kultur schenkt Aetius dem Hatto eine

zwischen geschnitzte Elfenbeindeckel gebundene Prachtausgabe der Ilias. Sie wird die Plünderung Ravennas überleben, und Hatto, der sich sofort in dies seltsame Buch vertieft, wird aus ihr die ersten kulturellen Impulse empfangen. Diese Grundidee, den Geist über das Schwert triumphieren zu lassen, ist heute genau so aktuell, wie sie es vor zweitausend Jahren gewesen ist. Allerdings - und hier liegt schon das Grundminus der Werkkonzeption - reicht sie nicht aus, um ein fünftaktiges Drama mit Handlung und Spannung zu füllen. Das war wohl auch Zusanek klar. So nimmt er eine Zuflucht zum Aufbau einer dünnen, dramaturgisch recht anfechtbaren Haupt- und Staatsaktion. In ihr geht es einmal um die Machtkämpfe zwischen Aetius und dem Präfekten von Ravenna und um eine Liebesgeschichte zwischen Aetius und der römischen Patrizierstochter Cornelia, die zum Feind überläuft und die Gattin des Hatto wird.

Diese Uraufführung war im Grunde ein Fehlgriff, den auch eine saubere, geschickte Inszenierung nicht rechtfertigen konnte. Daß auch das Drama in der Presse eine verhältnismäßig günstige Besprechung erfuhr, verdankt es zu einem nicht geringen Teil der Autorität Pabsts, da die Presse nur ungern einen Fehlgriff des Intendanten eingestand. Pabst setzte sein ganzes inszenatorisches Können ein, aber er konnte dem simplen Vorgang keine falschen Lichter aufsetzen. Was blieb, war eine flüssige, sehr straff gefaßte Folge von Bildern, in denen der deklamatorische Charakter, der ihnen vom Buch her anhaftet, weitgehend gemildert schien, in einem Bühnenraum, den Wolfram Munz geschickt auf den leicht beweglichen Akzent der Archaisierung gestellt hatte. Was ferner blieb, waren darstellerische Einzelleistungen, die es mit Erfolg verstanden, den blutarmen Wesen des Dramas, die ihre vorgeschriebene Richtung in hypnotischem Schlaf zu gehen schienen, einen Hauch von Leben zu geben. Daß eine so sichere Hand, wie sie Pabst im Ergreifen dichterischer Werte besaß, diesen Fehlgriff tat, zeigt nur, wie arm die deutsche Dichtung auch noch längere Zeit nach dem Kriege an wirklichen dramatischen Begabungen war. Zu Pabsts Rechtfertigung und zugleich zur Charakterisierung seiner Persönlichkeit mag angeführt werden, daß er sich durch die Tatsache hatte überreden lassen, daß die innerste Aussage dieses Werkes das Gesetz des Geistes war.

So griff Pabst Ende April wieder zu einem der großen Klassiker mit Lessings "Emilia Galotti". Erneut trat wieder die künstlerische Phase um 1940 mit ihrem Gesicht der kühlen Klassizität hervor, die bei aller geistigen Wandlung des Regisseurs anhand einer ihr adäquaten Dichtung immer wieder in Erscheinung treten konnte.

Die letzte Inszenierung der Spielzeit (Pabst nahm solche Inszenierungen, die kurz vor Saisonschluß einen letzten Höhepunkt bildeten, mit in den folgenden Winter hinüber) war Shakespeares große Tragödie "Macbeth", das Drama der Machtgier, grandiose Darstellung des Bösen im Menschen, das, "durch Schuld genährt", ringsum alles Gute zerstört, bis es sich schließlich selbst vernichtet. Die Machtgier Macbeths ist aber nur das Faßbarste an dem Drama, in Wahrheit ist "Macbeth" so gut die Tragödie des Ehrgeizes wie der Versuchung, der Angst, der Gewissensqual und der Verzweiflung. Außer vielleicht im "Lear" ist in keinem anderen Drama das Riesenmaß der Natur und ihre unfafßbare Transzendenz so größlich und zugleich so großartig geschildert worden.

Hier entwickelte sich bei Pabst tatsächlich so etwas wie ein Altersstil, wie er später ausgeprägter noch beim "Lear" in Erscheinung treten sollte. Darunter verstehe ich einen Inszenierungsstil, dem alles mimische Geschehen nur Mittel ist, das dahinter Stehende, das Unfaßbare, Unaussprechliche, Transzendente sichtbar zu machen. Man mag einwenden, das sei der Sinn jeder Theaterkunst, aber es gibt sehr wohl faßbare Abstufungen, wo das Schwergewicht liegt, im mimischen Geschehen selbst oder dahinter. Dieser Stil, der notwendig eine große Verhaltenheit mit sich bringt, findet sich nur bei ganz reifen Künstlern. Und ferner kann sich dieser Stil nur bei ganz großen Tragödien entwickeln, eigentlich nur bei denen der griechischen Klassik und denen Shakespeares. Hier ist, stilkundlich gesehen, das Drama - und mit ihm das Theater - an der äußersten, obersten Grenze seines Wesens angelangt, wo es beginnt, ins Sakrale umzuschlagen. Was Pabst stets mehr oder minder bewußt vor Augen gestanden hatte, die Nähe und Verwandtschaft der Theaterkunst zum Sakralen, nur in einem solchen Stadium kann es ästhetische Wirklichkeit werden. Dieser Inszenierungsstil setzt notwendig eine Synthese alles dessen voraus, was der Künstler sich während seines ganzen Lebens erarbeitet hat: absolute Beherrschung der Szene, mühelose Durchdringung und Erfassung der Dichtung als eines sprachlichen Kunstwerkes bei Regisseur und Ensemble und schließlich die Verschmelzung des Ensembles zu einem vollkommen homogenen Körper. Aber alle diese theatralischen Mittel werden in ihrer Selbstverständlichkeit sekundär, sie treten gar nicht mehr ins Bewußtsein, weder beim Regisseur noch beim Zuschauer. Auch das Bühnenbild wird zu einer äußersten Sparsamkeit zurückgedrängt, weil es unwesentlich wird in einem Vorgang, der über das Theater hinausdrängt. Leuchtende Farben werden vermieden, weil sie die Sinne gefangen nehmen. Der Erlebende aber soll

frei werden für das magische Erahnen des grauenvoll unendlichen Raums, in den die Tragödie hineinstößt. Darum auch wäre eine solche Tragödie auf dem Naturtheater unmöglich gewesen, obgleich doch viele Szenen in der Natur spielen. Aber was ist die Natur hier? Ist sie nur der vor Augen stehende Ausschnitt, wie ihn das Naturtheater vermitteln könnte, oder sind nicht vielmehr diese Naturbilder nur Symbole, Chiffren für die gesamte dämonenerfüllte Welt, wie sie nur das Symbol des Innenraums magisch verkörpern kann? Selbst aus dem einzelnen Satz des Textes läßt sich diese dämonische Naturbeseelung ablesen: "Jetzt auf der halben Erde scheint tot Natur ..." (II, 1). Diese magische Beschwörung der Natur ist zugleich das Schwerste und Wesentlichste einer "Macbeth"-Inszenierung. Der Schauer, den der Mensch im Erleben einer solchen Natur verspürt, ist nicht nur das Tremendum des Menschen in seiner irdischen Ohnmacht (Kant - Schiller), der aber ein unzerstörbares Reservatum seines personalen Kernes im Metaphysischen weiß, es ist viel mehr, es ist das Erlebnis der tragischen Gefährdung und Zerstörung des Menschen schlechthin. Darum berührt Schiller nur das rein Tragische (erreicht es allerdings im Wallenstein), darum weicht Goethe ihm aus, darum wird Calderon Priester, während Shakespeare unter den abendländischen Dramatikern der einzige ist, der seinen einsamen großen Weg bis zu Ende geht.

All dies wurde in Pabsts Inszenierung, die von ungeheurer, beklemmender Dichte war, suggestive Wirklichkeit. So wenig diese Tragödie auf dem Harzer Theater hätte ihren Platz finden können, so sehr half doch Pabsts dortige Tätigkeit, die sein Erlebnisvermögen der Natur hochgradig gesteigert hatte, ihm bei einer solchen Inszenierung. Das sparsame Bühnenbild besaß eine starke Dynamik in seinem die Hinterbühne mit einbeziehenden Tiefenaufriß, in seiner Kontrastierung von Vertikalem und Horizontalem, die ohne Übergänge blieb. So beherrschte etwa in der Szene vor Macbeths Schloß eine mächtige steil ansteigende Treppe den ganzen Bühnenraum. Auch die Kostüme entbehrten jeglichen leuchtenden Glanzes, während sie später beim "Lear" noch mehr sich zu einem völlig lichtlosen stumpfen Graubraun verdüstern sollten. Die Inszenierung traf genau den Ton dieses Dramas, das außer dem "Lear" wie keines sonst so ganz in Schatten, Grauen und Wahn getaucht ist. Auch die Sprache ist und war hier lichtlos, raumend und schaurig. Immer wieder finden sich Regieanmerkungen wie "hohlhallend im Ton, in unheimliche Stille getucht" oder "sie stehen still, dunkle Gestalten wie vor einer Totengruft". Es gab nur wenige star-

ke Ausbrüche, diese im Dunkle verdämmende Welt drückte jeden in ihr Lebenden mit lähmenden Ketten.

Freilich hatten einige Darsteller mit ihren Rollen zu kämpfen, so etwa Ellen Ymir mit der der Lady Macbeth. Aber welche auch unter den großen gegenwärtigen Darstellerinnen vermag diese Rolle ganz auszufüllen? Doch die Regie hielt alle Darsteller in mehr oder minder gleichwertigem Ebenmaß. Pabst mußte hier wie bewiesen gearbeitet haben. Arnold Marquis als Macbeth hatte Stellen, wie etwa der Monolo vorm Mord, die gerade in ihrer verhaltenen Tongebung eine lähmende, erstickende Atmosphäre schufen. Sehr eindrucksvoll auch die Szene mit den Hexen: eingeschrumpfte Gestalten mit faltigen, härtigen Mäulern und gichtig verkrampften Händen. Neben dem "Lear" und dem "Sturm", die noch folgen werden, gehörte die Inszenierung zu den bedeutendsten der späteren Periode.

Die erste Inszenierung der folgenden Spielzeit 1953/54 war Molières "Geiziger", der am 2. Oktober herauskam. Zu diesem Werk Molières hatte Goethe ein besonders enges Verhältnis und sagte davon zu Eckermann am 12. Mai 1825: "Er (Molière) ist ein Mann für sich, seine Stücke grenzen am Tragische, sie sind apprehensiv, und niemand hat den Mut, es ihm nachzutun. Sein "Geiziger", wo das Laster zwischen Vater und Sohn alle Pietät aufhebt, ist besonders groß und in hohem Sinne tragisch. Wenn man aber in einer deutschen Bearbeitung aus dem Sohn einen Verwandten macht, so wird es schwach und will nicht mehr viel heißen. Man fürchtet, das Laster in seiner wahren Natur erscheinen zu sehen, allein, was wird es da, und was ist denn überall tragisch wirksam als das Übertragliche?" Von dieser schmalen Grenze zwischen dem Komischen und dem Tragischen schien aber Pabst nichts wissen zu wollen. Er ließ das Stück allein auf das Komische hinauspielen und ging dabei bisweilen ohne Not bis an die Grenze des Burlesken und Grotesken. So verpönte denn auch das Publikum von dem, was Goethe andeutete, keinen Hauch und hatte an der Nachbarschaft mit der Welt der Operette einen großartigen Spaß. Aus dieser Auffassung heraus, wenn man sie als richtig annimmt, war die Inszenierung eine vollendet einheitliche Leistung, die für den Intendanten und die Schauspieler reichen Beifall brachte. Wahrscheinlich übersah Pabst deswegen den tragischen Grundton an Molière, weil sich sein tragisches Denken nur noch auf die großen Werke Shakespeares bezog, in denen es sich tatsächlich auch am reinsten verkörpert findet. Nach der großen Arbeit an "Macbeth" wollte der Re-

gisseur eine geistige Entspannung und hielt sich seinem Wesen gemäß dabei an einen Klassiker. Der Hauptdarsteller, Hans Eick, wurde allerdings dadurch um die großen Höhepunkte dieses Werkes in der Auseinandersetzung mit seinem Sohn, im Monolo am Ende des vierten Aktes und in der fast bemitleidenswerten Einsamkeit am Ende des Stückes gebracht.

Am 4. November folgte die deutsche Erstaufführung von Charles Morgans "Versuchsstation St. Hilary", ein Konversationsstück mit einem etwas anspruchsvollen Thema. Die Kernhandlung, in der es um die Richtigkeit von mathematischen Prinzipien geht, in deren absoluter Gültigkeit die kosmische Weltordnung sich spiegeln soll, nicht zu sehr betont zu haben, erscheint mir vom Bearbeiter klug überlegt, da sie in ihrer inneren Konstruktion schwach, in der dramatischen Verknötung nicht zwingend und in der Lösung unbedeutend, wenn nicht unwahrscheinlich ist. Aber für die etwas fadenscheinige Handlung entschädigte die ausgezeichnete Inszenierung des Intendanten, der seine Regiekunst hier in einem diesem Werk voll entsprechenden, geradezu filmisch-realistischen Gestaltung bewies. Bewegungsmäßige und sprachliche Lockerung waren bis zur photographischen Lebensechtheit vorgetrieben. Bühnennotwendigkeiten wurden nicht verkannt, doch spielerisch überwunden, szenische Verdichtung ohne die leiseste Gewaltsamkeit erreicht. "Die Osnabrücker Inszenierung dieses etwas schwachen Werkes durch den Intendanten Erich Pabst trieb denn auch keine literarische Falschmünzerei und hielt sich eindeutig an den Vordergrund des Gebrauchsstückes, wußte ihn aber so pfleglich abzuschirmen, daß ein sehr angenehmer Theaterabend entstand. Im Ensemble bewährten sich namentlich Hans Otto Baumgarten als Chef des Teams und Helene Tabery als Mathematikerin!" 1)

Als nächstes Stück brachte Pabst am 2. Februar Christopher Frys 1947 uraufgeführte sehr schöne Verskomödie "Die Dame ist nicht fürs Feuer" heraus und ließ sie entsprechend Frys großer Wortkunst ganz auf Sprachschönheit hinausspielen. Die wunderbare Verskunst des Werkes wurde besonders durch den Hauptdarsteller Günter König mit seiner gepflegten Sprache zu vollendetem Klang gebracht.

Am 1. April folgte Shakespeares "Kaufmann von Venedig", das Märchen vom Kampf zwischen Licht und Dunkel, Güte und Mitleidlosigkeit. Das Böse bricht ein in die Gefilde des Guten und bedroht die Harmonie edler Menschen. Dank einer klugen Frau aber siegt die Gnade über den Haß,

1) Düsseldorf Nachrichten, 7.11.53.

und wie ein Gewitter verzieht sich aller Graus. Gegenüber der dunklen, dämonischen Welt der Tragödien ließ Pabst in Shakespeares Komödien immer wieder eine heitere, lichtvolle, poesieerfüllte Gegenwelt erstehen. Nach einem Presseurteil steigerten sich in der Hauptgestalt Shylock Regie und Darstellung (Hans Eick) zu einem Gipfelpunkt theatralischer Leistung, wie man sie in Osnabrück selten gesehen habe. Da dieser dämonische Shylock komödiantisch blieb, vermochte er in dieser anmutigen Welt des Geistes und der Poesie, der Gnade und des Klanges als Kontrapunkt von absoluter Harmonie zu stehen. Fast erhaben in seiner Leidenschaft, fast lächerlich in seiner Maßlosigkeit und doch nicht abstoßend, fast unmenschlich und doch der Barmherzigkeit wert. Die innige Verschmelzung von Regie und Einzeldarstellung, das Ziel jeder Ensembleleistung, und eine vollkommen sichere Abstimmung aller theatralischen Elemente waren das Kennzeichen der Aufführung. Der zauberhafte Duft des Ungewöhnlichen, des poesieerfüllten Märchens erfüllte die Aufführung vom Beginn bis zum letzten Niedergehen des Vorhanges. So konnte sich mit Ausnahme der faszinierenden Shylock-Darstellung kaum der bewußte Eindruck einer Einzelleistung losringen. Das mag am überzeugendsten für die Ausgewogenheit einer Aufführung sprechen, von der die Presse schrieb, daß mit ihr "jede deutsche Bühne Ehre einlegen würde". ¹⁾ Mehrere Kritiker gaben ihr sogar den Vorzug vor der "Macbeth"-Inszenierung, weil sie wahrscheinlich Mühe hatten, Pabsts Konsequenz in seiner dunklen, abgründigen Tragödiengestaltung nachzuvollziehen.

Erst hier im Innenraum konnte Pabst der dramatischen Größe des Goetheschen "Götz" gerecht werden, der am 1. Mai in Szene ging. Der Regisseur hielt sich jetzt konsequent an die endgültige Fassung. Die Inszenierung war dicht, kompakt und von großer Ausdruckskraft. "Die mit nur einer Pause in knappen, schnell verwandelten Szenen abrollende Handlung wies eine dramatische Verdichtung auf, wie wir sie in keiner der uns bekannten früheren Osnabrücker Aufführungen, aber auch nicht in Inszenierungen an anderen Bühnen erlebten." ²⁾

Die Aufführung hatte das Glück, in Hans Georg Rudolph einen Darsteller der Titelrolle zu finden, der mit dem Stil der Aufführung verschmolz. Von der wohl berühmtesten Darstellung der letzten Jahrzehnte, von Heinrich Georges Heidelberger Götz, dem ritterlichen Polterer, gemütvollen Familienvater und treuen Freund der Armen, unterschied sie sich in vielem.

1) Osnabrücker Tageblatt, 3. 4. 54.

2) Osnabrücker Tageblatt, 3. 5. 54.

Dieser Götz war weniger breit, dafür herber, bewußter. Georges Götz war ein Mensch, der vom Schicksal zermalmt wird, ohne zu begreifen, Rudolphs Götz der Vertreter einer Lebenssphäre, die seine Welt bedeutet, ihm aber nicht dem Blick zum Gegner verwehrt. Diesem Georgesen Götz hatte auch die Thaler Gestaltung der Rolle durch Hans Eick in vielem nahegestanden. Pabsts Auffassung der Rolle schien sich jetzt gewandelt zu haben, da er Eick für die Rolle nicht einsetzte, obgleich er ihn im Ensemble hatte. Eicks Götz hatte wie der Georges tiefste menschliche Anteilnahme erzwungen, der Götz Rudolphs brachte größere dramatische Spannung und Erschütterung. Denn auch er war ein ringender Mensch, groß in seiner Art, dem Schicksal entgegenzutreten, liebenswert in den Regungen seines unverfälschten reinen Gefühls.

Trotz der Größe dieser Leistung fiel das übrige Ensemble nicht fühlbar ab, denn die Regie zeigte wiederum eine straffe Zucht, die auch die kleinste Rolle auf beachtlichem Niveau hielt. Wolfram Munz betonte in seinen Bühnenbildern das gotische Lebensgefühl, das unter Herders Einfluß in Goethes dramatischem Erstlingswerk sichtbar wird. Die einfache Stilisierung mit andeutenden, raumauffüllenden Versatzstücken ermöglichte den schnellen Umbau, der den flüssigen Ablauf der Aufführung trug.

Daß Pabst sich in dieser Zeit nicht nur in seiner künstlerischen Gestaltung, sondern auch in gedanklicher Auseinandersetzung intensiv mit dem Tragischen beschäftigte, beweisen deutlich seine Aufzeichnungen auf den ersten Seiten des Regiebuches zum nun folgenden "Lear":

"Als die heilige Welt des Mittelalters zusammenbrach, hatte die Stunde für die abendländische Tragödie geschlagen. Das vierzehnte und fünfzehnte Jahrhundert waren Zeiten großer Umschmelzungen und Synkretismen, aus denen sich allmählich eine tragische Befindlichkeit herauschälte. Die Dämonen regten sich erneut in ihren alten, dämmerigen Höhlen, in die sie der heilige Glaube des Mittelalters gebannt hatte. Die klassischen beiden ersten Jahrzehnte des sechzehnten Jahrhunderts in der Malerei waren ein Seitgang über dem Abgrund dieser Dämonen. Schon vor, während und nach ihnen stiegen die Dämonen herauf und nahmen erneut ihren unabwiesbaren Platz ein in der großen Kunst des Manierismus, des späten Michelangelo und - den Tragödien Shakespeares. Was jetzt wieder heraufbrach, waren die alten eithomischen Mächte, die ein Jahrtausend wie in Verbannung geschlummert hatten. Der erneute Auf- und Einbruch jener Mächte in diese Welt war von solcher Vehemenz, daß er vulkanartig jegliche

mittelalterliche Form und Konvention durchbrach, eruptiv stand erneut die metaphysische Bedrohung des Menschen durch jene Mächte den sehenden Geistern vor Augen, eine Bedrohung, der sie sich bis in ihren letzten Kern ausgeliefert wukten. Diese Mächte zu bannen, magisch zu bannen im tragischen Kunstwerk, ward die vornehmste Aufgabe der nun beginnenden großen Tragödien. Die Tragödie ist in ihrem letzten Kern das magische, fiktive Opfer für diese Dämonen, die in ihr zugleich beschworen und gebannt werden. In seinem tragischen Untergang nimmt der Held der Tragödie in magischem und zugleich paradigmatischem Vollzug jene Dämonen mit hinab, die in ihm Platz genommen hatten. Welche Fülle von Variationen dieses einen Themas bei Shakespeare!"

Hinter diesen Sätzen scheint tatsächlich ein pantragisches Weltbild zu stehen, das sich gegenüber einer ausweglosen Bedrohung sieht, und wo es nur eine Rettung gibt: die Kunst. War bei Pabst nun alles an seinem harmonischen, der Goetheschen liebevollen Allbeseelung nahestehenden Weltbild zerstört? Kaum scheint von hier eine Brücke zurückzuführen. Denn so merkwürdig und bemerkenswert diese Sätze schon sind, nimmt man sie nur für das, was sie sagen, so bemerkenswert werden sie erst, wenn man sie persönlich nimmt. Und man muß sie persönlich nehmen. Schon die Sprache, die nicht die des Wissenschaftlers sondern die des Künstlers ist, zeigt, daß in der Beschreibung eines historischen Phänomens das Bekenntnis einer eigenen Befindlichkeit verborgen ist. Aber mir will scheinen, als müßte der Künstler diesen Weg eines tragischen Weltgefühls bis zur letzten Konsequenz zu Ende gehen, um direkt vor seinem Tode noch einmal in einer Welt harmonischer Glückseligkeit leben zu können. Denn diese Sätze spiegeln ganz offensichtlich das Erahnen eines nicht mehr zu fernem Todes, der seine dunklen Schatten ein erstes Mal vorauswarf. Das letzte, späteste Stadium war aber wieder jene heitere Gelöstheit, die mit stiller Glückseligkeit in eine andere Welt hinübergeht und noch einmal, wie beim großen englischen Dichter selber, im "Sturm" ihren künstlerischen Ausdruck fand.

Verfolgt man die geistig-künstlerische Entwicklung dieses Menschen von ihrem Beginn bis hierher noch einmal, so muß man erkennen, daß sie sich mit einer ungeheuren Folgerichtigkeit vollzog. In Berlin ein erstes Tasten, am Harzer Bergtheater Naturzauber und Naturseligkeit, Inszenierungen von heiterer Gelöstheit und eindrucksvollen Bildern, die ihre Kraft aus dem tiefen Naturerlebnis empfangen; im Geistigen entsprach dieser Periode eine pantheistische Spekulation. Dann in Augsburg scharfe antithetische Gestal-

tung, Inszenierungen von expressivem Stil und männlicher Härte. In Münster klassische Wortkunst bei einem vortragischen Weltbild. In dieser späten Periode geschieht der Durchbruch zum rein Tragischen, um in einem letzten Stadium zum Übertragischen hinüberzuführen.

Aber die Inszenierung stand noch ganz unter dem Bann des dunklen tragischen Welterlebens und war künstlerisch die letzte Konsequenz des mit dem "Hamlet" tastend begonnenen und im "Macbeth" deutlich einsetzenden düsteren Tragödienstils. Der auf Sparsamkeit und Innerlichkeit hindrängende Stil war hier noch weiter fortgeführt, die Bühne beinahe leergeräumt und sehr groß, die Kostüme von einem Erdbraun. Darstellungskunst war jetzt alles, alle theatralischen Hilfsmittel waren scheinbar nichtig geworden, da nur noch das Menschliche zählte. Wieder lag über allem diese unheimliche Stille, die die wenigen Ausbrüche nur umso stärker erscheinen ließ. Das eindrucksvollste Erlebnis war die Gestaltung der Titelrolle durch Christian Willi Radke, dem der nahezu gleichwertige Gloster Hans Eicks zur Seite stand. Wieder war alles da, was der Regisseur immer gekonnt hatte, großartige Sprachgestaltung, virtuose Szenenbeherrschung, auch der Massenszenen, in ihrer Sparsamkeit sehr sichere und wirkungsvolle Lichtführung - aber man spürte von all dem nichts mehr. Daß der Regisseur aus den Darstellern einer mittelgroßen Bühne dieses Darstellungsvermögen herausholte, konnte nur bei diesem Besessensein von der Shakespeareschen Dichtung geschehen, bei diesem Einfühlungsvermögen in jede seiner Rollen, deren Geist er mit unwiderstehlicher Sicherheit auf den Darsteller übertrug.

Auch Shakespeare selber ist hier am konsequentesten in seiner Gestaltung des Tragischen. Denn Lear ist weder Held noch Bösewicht, und sein Untergang erfolgt weder aus Schuld noch als Sühne. Einzig durch seine tragische Verblendung (antikische Auffassung des Tragischen!) zieht er die Unheilskräfte auf sich herab und wird zum erbarmungswürdigen Opfer der dämonischen Schicksalsmächte. "Was Fliegen sind den müß'gen Knaben, das sind wir den Göttern, sie töten uns zum Spaß." Sehr still kam dieses ungeheure Wort des geblendeten Gloster in der sehr reifen Darstellung Hans Eicks. Was den König stürzt, was seinen Feinden die Waffen gegen ihn liefert, aber auch seine Freunde bei ihm hält, ist sein überdimensionales Menschentum, er wirkt riesig nicht durch Taten oder Frevel, sondern durch seine grandiose Leidensfähigkeit (darin zeigt die Tragödie wieder ihr abendländisches Gesicht). Daß es dem Darsteller gelang, dieses Übermaß an Menschentum glaubhaft zu verkörpern, verdankte er wohl zu einem

nicht geringen Teil dem Regisseur, denn wie beim Shylock muß auch hier von absoluter Übereinstimmung von Regie und Darstellung gesprochen werden. Lears Wahnsinn nimmt den größten Raum in seiner Erscheinung ein, er ist sein Wesen und sein Schicksal und deutet seinen Charakter: seine Besessenheit, die Fülle seines Herzens und sein Einssein mit den Mächten. Dieser Wahnsinn macht die Rolle zu einer der größten und begehrtesten, zugleich einer der schwersten in der gesamten Weltliteratur. Die Bilder, die dem König sein zerstörter Geist vorgaukelt, sind Offenbarungen eines Verrückten. Lear auf der Heide, sein Aufruf der Elemente, sein Ausfall gegen eine herzlose Welt und sein jammervolles Selbsterbarmen, das sind Szenen von apokalyptischer Größe, erhabener Mythos und unergründliches Geheimnis, dem Pabst mit seinem eindrucksvollen Bild der in ihren dämmerigen Höhlen hockenden und erneut in die Welt der Menschen aufsteigenden Dämonen mit kongenialer Einfühlung metaphysische, Himmel und Hölle umgreifende Deutung gab. Und jene Szenen wurden in dieser Aufführung zu Impressionen, die das ganze Haus zu lähmendem Entsetzen erstarren ließen. Das letzte Ausrasen Lears und sein Tod waren auch für die Zuschauer wie eine Erlösung aus einem Alptraum, der gerade in seinem verhaltenen Dämmerlicht so beklemmend und unheimlich gewesen war. Es wäre schwer, einzelne Szenen oder darstellerische Leistungen herauszuheben, da sie alle von gleicher dem furchtbaren Ende dynamisch zustrebenden Einheitlichkeit waren. Bewundernswert, wie der Regisseur auch aus den beiden Darstellerinnen der Regan und der Goneril (Helene Tabery und Elisabeth Claas) jene herrische, anmaßende Kälte herausholte. Günter Dockerill gab einen wahrhaft satanischen Edmund, Hasso Degner einen sympathischen Edgar, der freilich in den Szenen seines gespielten Wahnsinns mit seiner Rolle zu kämpfen hatte, Hans Heine einen in seiner unerschütterlichen Treue sicher erscheinenden Kent, Elke Boysen eine Cordelia von zarter Schönheit und inniger Gestik und Heinrich Wilbert einen Albanien von männlicher Würde. Aber wer sind hier die Namen? Was in diesen dunklen Szenen auf der Bühne stand, war letztlich nur der Regisseur. Nicht daß er sich in Effekten in den Vordergrund gerückt hätte - von solchen Effekten war kein einziger zu spüren -, sondern sein Geist war es, der in jeder der Gestalten zum Ausdruck kam, und ohne den keiner der Schauspieler so hätte sein können, wie er war. Wenn Pabst von der magischen Bannung der Dämonen durch die Kunst der Tragödie sprach, so darf auch das persönlich genommen werden. Hier vollzog er mit seiner Kunst das "fiktive Opfer", durch das der Künstler sich selbst die Befreiung gab. Die tragische Gestaltung war an jenem äußersten, lichtlosesten

Punkt angelangt, wo sie beginnt, wieder ins Lichte umzuschlagen, ein Licht freilich, das nur durch das Wissen um den nahen Tod gehalten werden kann, weil es das freudig bejahte Licht aus dem hellen Reich der Ewigkeit ist, nachdem die dunklen Schatten der ersten Todesahnung durchlitten sind. Das erste Erahnen des Todes bringt die Angst, das Tragische, das Dunkel, die Gewißheit aber die Freiheit, die Bejahung, das Licht.

Dem Regiebuch ist ein Aufsatz in Maschinenschrift beigelegt über das Thema "Gesicht, Auge, Spiegel als Bild in der Dichtung Shakespeares". Wieweit und ob überhaupt der Künstler mit der literaturwissenschaftlichen Methode Ernst Robert Curtius' vertraut war, an die diese Ausführungen in manchem erinnern, ist mir nicht bekannt. Der Aufsatz zeigt erneut ganz deutlich, wie genau Pabst sich im Gesamtwerk Shakespeares auskannte. Er zieht eine unabsehbare Fülle von Beispielen heran, die er anscheinend mühelos mit sicherem Instinkt aufspürt, kombiniert sie geschickt, setzt sie genetisch zueinander in Beziehung, indem er Entwicklungsphasen des Dichters durchschaut, erkennt Beziehungen zum Manierismus, zum späten Brueghel (Blindenbild). Wenn auch manches in Ansetzen stecken bleibt, um von spezifisch wissenschaftlichem Wert zu sein, den der Künstler wahrscheinlich gar nicht anstrebte, so ist das Ganze durchaus ein erneutes Dokument für die umfassende Geistigkeit dieses Menschen.

In diesem Sommer 1954 hielt Pabst auch einen Vortrag an der Schauspielschule des Hamburgischen Schauspielhauses (auf eine Einladung seines einstigen Schülers Eduard Marks hin, der seit langem dort als einer der hervorragendsten Lehrer tätig ist) über das Thema "Geist und Mimus im Theater". In den acht Maschinenseiten umfassenden geistvollen Ausführungen erklärt sich Pabst solidarisch mit der Kutscherschen These "dramatisch heißt mimisch schlechthin", fordert aber im Theaterleben für den Geist den Primat gegenüber dem elementaren Mimus und erklärt, erst in der Einheit von geistigem Erleben und mimischer Gestaltungskraft ermögliche sich das große theatralische Kunstwerk. Der Vortrag weist neben der Größe der künstlerischen Haltung fundamentale theaterhistorische Kenntnisse auf. Ausführungen sehr ähnlichen Charakters stehen in dem Aufsatz "Der Geist des europäischen Theaters", den Pabst in einem Programmheft des Jahres 1952 publizierte.

Der "Sturm" war Shakespeares letztes Wort, er wurde es diesmal auch für Pabst. Was hernach noch kam war von geringerem Belang. Über dieser

Aufführung lag jetzt eine selige Heiterkeit, wie sie in dieser Form weder die einstige Inszenierung am Harzer Bergtheater noch die anderen Shakespeare-Komödien der letzten Zeit gekannt hatten. Pabst begann mit diesem Werk seine letzte Spielzeit und inszenierte es anlässlich seines fünf- und zwanzigjährigen Intendantenjubiläums am 10. November 1954. Alles Dunkel war überwunden, die Bühne war wieder in helles Licht getaucht, das warm über den farbenfreudigen Kostümen lag. Freilich ging auch von diesem Märchen eine Verhaltenheit aus, war es gegen Ende hin immer mehr in eine Stille getucht, aber es war nicht mehr die unheimliche Stille des Grauens in der Tragödie, es war auch nicht der festliche Glanz der anderen Komödien, sondern es war tatsächlich jene abendliche Stille des - wie der Dichter - mit der Welt und den Überirdischen Versöhnten und friedvoll aus dem Leben Scheidenden. Selbst in der Gestaltung des hintergründigen Urviechs Caliban (Horst Werner Loos), dem Otto Eduard Hasse einst dunkle, großartige, dämonische Züge gegeben hatte, verspürte man jetzt das Lächeln des von keiner dunklen Macht mehr bedrohten Künstlers. Der Geist Ariels (Ellen Knür), des lichtvollen Naturgeistes, herrschte über allem. Sehr fein, verhalten, bescheiden und groß Ernst Falkenberg in der Rolle des Prospero, sympathisch schlicht Elfi Grosser als Miranda und Günter Dockerill als Ferdinand.

Diese Inszenierung war der eigentliche Abschied, wenn auch noch zwei weitere Aufführungen folgten.

Denn die gleichfalls große Verehrung für Goethe ließ im Mai des folgenden Jahres Pabst noch einmal zum ersten Teil des "Faust" greifen. Aber es wurde nichts Rechtes, nichts Bedeutendes mehr. Wenn mir auch ihm nahestehende Menschen berichteten, seine menschliche Lebenskraft sei bis zuletzt ungebrochen gewesen, seine künstlerische Gestaltungskraft hatte sich erschöpft. Die letzten fünf Jahre, in denen er ein verlorenes Jahrzehnt nachholen wollte, mit dieser großen Zahl von Inszenierungen und der täglichen unvermeidbaren Intendantenarbeit hatten den Künstler erschöpft.

Zwar war auch hier noch alles sehr feinsinnig gestaltet, aber es besaß nicht mehr die alte Kraft und Größe. Das Blutvolle, die Breite fehlte. Hans Otto Baumgarten als Faust gab ein sehr intelligentes Spiel, aber das war nicht jene Gestalt, in der sich die Menschheit spiegelt. Das Bühnenbild arbeitete mit sparsamen, großräumigen Mitteln, hatte noch etwas von dem Tragödienstil, aber es fehlte die Seele im Spiel, die es hätte füllen können.

Noch einmal, ein letztes Mal für immer, griff Pabst zu einem heiteren, liebenswürdigen Stoff, indem er am 28. Mai Oliver Goldsmiths Komödie "Der gutmütige Mann" folgen ließ, die er selbst in einer gefälligen, fast dichterischen Sprache übersetzt hatte. Dieses nicht gerade sehr geniale aber in seinem kauzigen Humor recht wirkungsvolle Werk des nur als Epiker berühmt gewordenen Dichters, der aus dem Rokoko ausbrach, bedeutete für Pabst nicht eine literarhistorische Studie, sondern die Gelegenheit eines liebevoll vorbereiteten, amüsanten Spiels. Für diesen Bereich besaß der Regisseur noch die alte Gestaltungskraft, die für die Größe eines "Faust" zu schwach geworden war, so daß das Stück in seiner bescheidenen Schlichtheit eine angenehme Aufführung wurde. Erich Pabst starb am 8. September 1955 und wurde auf dem Friedhof Lauheide bei Münster begraben. Über den Verstorbenen schrieb die Presse:

"Mit Erich Pabst verliert das deutsche Theater einen Regisseur und Intendanten von Format. Er hatte die Prägung des echten Grandseigneurs von Haltung und persönlichem Charme. Seine künstlerische Bedeutung erwuchs aus einer Berufung zu starker persönlicher Darstellung, zur Menschenformung in der Regie und aus einem tiefen Wissen. Wenn ihn etwas Besonderes kennzeichnete und im Betriebe des Bühnenlebens zur markanten Persönlichkeit werden ließ, so war es die in seinem Wesen vollzogene Synthese zwischen verstandesmäßiger Erkenntnis und warmen Gefühl. Das Theater, dem er den Stempel seines Geistes aufdrückte, war niemals ein Theater von vorgeschriebener Richtung, doch stets ein Institut, das aus Geist und Herz zu den ewigen und unerschöpflichen Kraftquellen reiner Menschlichkeit vorzustößen bemüht war."¹⁾

Auf dem Grabe ruht, dem eigenen Wunsche des Künstlers entsprechend, auf granitnem Quader eine Kugel, Sinnbild ewiger Weltharmonie, die in den gelungensten und lichtvollsten seiner Inszenierungen ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hatte.

1) Osnabrücker Tageblatt, 9.9.55.

LITERATURVERZEICHNIS

1. Erich Pabst: Regiebücher, Tagebücher, Verschiedene Manuskripte aus dem Nachlaß, Briefe.
2. Artur Kutscher: Stilkunde der deutschen Dichtung. Bremen 1951.
3. Artur Kutscher: Grundriß der Theaterwissenschaft. 2. Auflage München 1949.
4. Rudolf Meyer: Das Hecken- und Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, Emsdetten 1934.
5. Edmund Stadler: Das nationale Landschaftstheater in Europa und seine Entwicklung von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bis zum Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts. Münchner Dissertation.
6. Jens Soltau: Die Sprache im Drama. Berlin 1933. Germanistische Studien, Heft 139. Münchner Dissertation.
7. Benno von Wiese: Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 2. Auflage Hamburg 1952.
8. Hans Meißner: Erich Pabst, Ein Schauspielerportät. Hamburger Theaterzeitung, November 1919.
9. Kritiken aus folgenden Zeitungen:
 - Nordhäuser Zeitung vom 18.8.25., 19.7.30.
 - Braunschweigische Landeszeitung vom 20.8.25, 17.8.26.
 - Hamburger Fremdenblatt vom 12.8.25, 10.7.30.
 - Der Mittag, Berlin, vom 14.8.25., 5.8.27., 6.8.30.
 - Magdeburgische Zeitung vom 2.8.27., 3.8.28., 8.7.30., 2.8.30., 12.8.31.

Dresdener Nachrichten vom 5.8.30.
Deutscher Theaterdienst, Berlin, vom August 1930.
Deutsche Tageszeitung, Berlin, vom 17.8.30.
Münchner Neueste Nachrichten vom 7.5.36.
Münstersche Landeszeitung vom 10.5.41.
Düsseldorfer Nachrichten vom 7.11.53.
Osnabrücker Tageblatt vom 14.4.50., 6.2.52.,
12.12.52., 3.4.54., 3.5.54., 9.9.55.

LEBENS LAUF

Am 29. Oktober 1931 wurde ich als einziger Sohn des Kaufmanns Heinz Fenn und seiner Ehefrau Emma, geborene Sommerkamp, in Osnabrück geboren. Nach dreijähriger Grundschulzeit und neunjährigem Besuch des humanistischen Gymnasiums bestand ich Ostern 1951 am Ratsgymnasium in Osnabrück das Abitur. Mein Studium führte mich zu den Universitäten Marburg, Münster, München, Würzburg und wieder München. In neuerer Literaturgeschichte hörte ich vornehmlich die Professoren Sengle, Trunz, von Wiese, Jenisch und Kunisch, in Kunstgeschichte die Professoren Hamann, Keller, Hager, Siebenhuener und Sedlmayr, in Philosophie die Professoren Ebbinghaus, Hochstetter und Dempf. Theaterwissenschaft studierte ich bei Professor Kutscher, auf dessen Anregung und unter dessen Leitung diese Arbeit entstand.

